

Künstler-  
Monographien

UNIVERSITY OF TORONTO  
3 1761 00380361 6

Wilhelm  
Steinhausen  
von  
f. Lübbecke

109



ND  
588  
S7L8

UNIVERSITY  
OF  
TORONTO  
LIBRARY



Liebhaber-  
Ausgaben



Nr. 109

# Künstler- Monographien

In Verbindung mit Anderen  
herausgegeben von  
H. Knackfuß



109

Wilhelm  
Steinhausen

1914

Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing

Wilhelm  
Steinhausen  
von  
Fried Lübbecke

Mit 131 Abbildungen von Gemälden,  
und Zeichnungen, darunter acht farbigen  
Einschaltbildern



1914

Bielefeld und Leipzig  
Verlag von Velhagen & Klasing

154999  
11/5/20

ND  
588  
57L8

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

## eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung



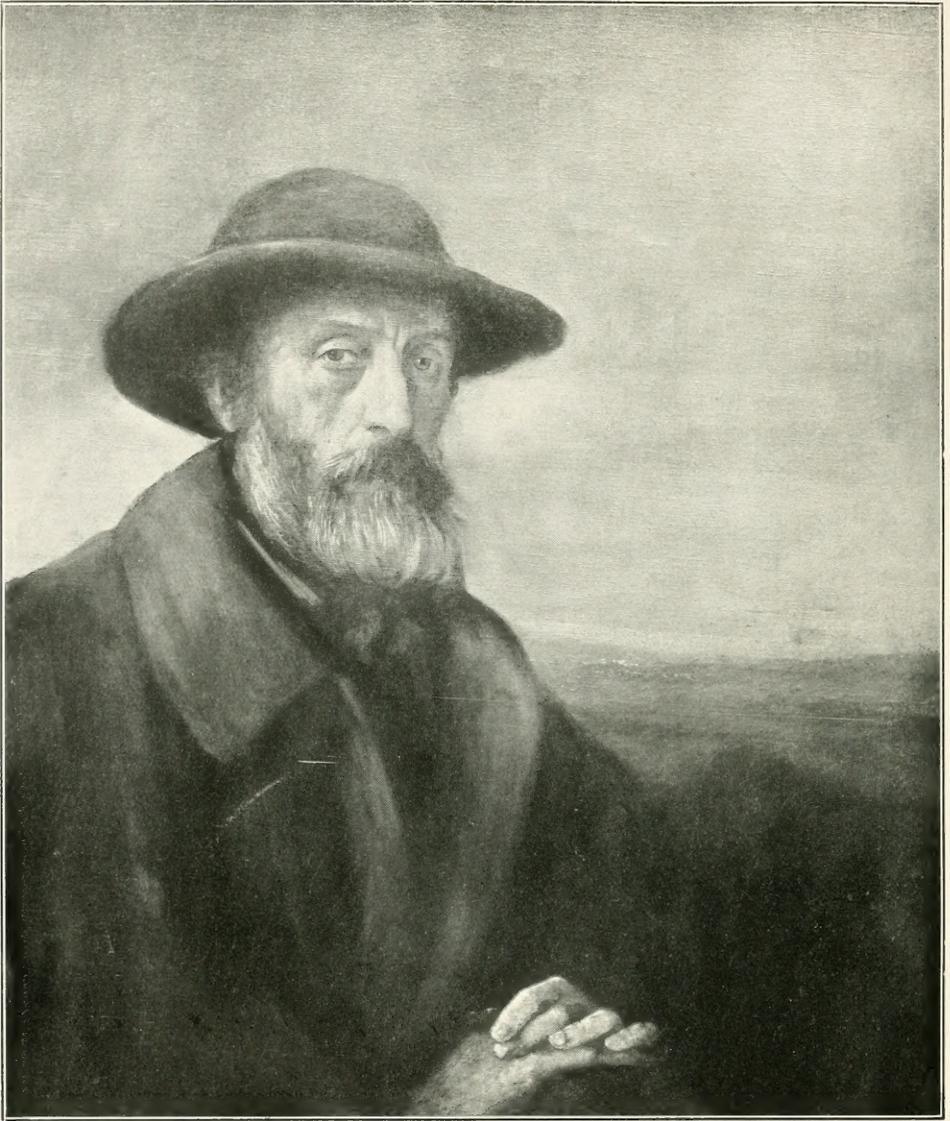


Abb. 1. Selbstbildnis. Wien 1896. Ölgemälde.  
Frankfurt a. M., Sammlung Fräulein B. Bertholdt. (Zu Seite 98.)



Abb. 2. Buchschmuck. Mit Erlaubnis von Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

## Wilhelm Steinhausen.

**W**ilhelm Steinhausen steht zurzeit dem siebzigsten Lebensjahre näher als dem sechzigsten. Tiefere Wandlungen pflegen in diesem Alter dem Menschen erspart zu bleiben. Zudem hat Steinhausen schon lange in seiner Kunst die Stetigkeit gewonnen, die ein ruhiges Weiterstreiten verbürgt. So kann eine Beschreibung dieses reichen Lebens gewagt werden.

Bereits vor zwölf Jahren hat Pfarrer David Koch Wilhelm Steinhausen in einer Biographie gefeiert. Sie ist nicht über einen kleinen Kreis hinausgedrungen. Der Grund dafür mag in der zu einseitigen, man möchte sagen, evangelisch-theologischen Behandlung des Stoffes gesucht werden. Steinhausens Wesen ist reicher, als es in diesem Buche geschildert wurde.

Alle Werke des Künstlers sind fromm im tiefsten Sinn, geboren aus dem Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit gegenüber der Unbegrenztheit des Alls. Diese Erkenntnis wurde durch das kurz vor Weihnachten 1912 erschienene Buch Steinhausens „Aus meinem Leben. Erinnerungen und Betrachtungen“, gestärkt. Der Künstler bringt in ihm neben einer Schilderung seiner Lehrjahre Betrachtungen über die verschiedensten Gebiete der Kunst, aus denen ein eindringender Kunstverstand spricht. Den Schluß dieses Buches bilden eine Reihe Gedichte, die erst, wie der Künstler selbst erzählte, nach seinem fünfzigsten Lebensjahre entstanden. Sie erscheinen für die Erkenntnis des Menschen Steinhausen ebenso wichtig wie seine Bilder. In ihnen spiegelt sich die zu tragischer Weltbetrachtung neigende Grundstimmung seines Wesens, die nicht immer sich von einer gewissen Leidensseligkeit freihält. Schöner noch leuchtet aus ihnen jene ungemachte Kindlichkeit, die das Wahrzeichen aller echten Künstlernaturen ist. Sie wird auch manchen von denen entwaffnen, die Steinhausens Kunst und Art fremd oder gar mißtrauisch gegenüberstehen. Darum sei eines von diesen Gedichten gleichsam als Türspruch diesem Buche vorangestellt.

### Auf der Wanderschaft.

Wir haben Red' um Rede getauscht,  
Das Wasser im Tale hat fröhlich gerauscht.

Wir haben weise Gedanken gesponnen,  
Über uns glänzte das Licht der Sonnen.

Mutig des Geistes Schwert gezogen,  
Um uns die bunten Falter flogen.

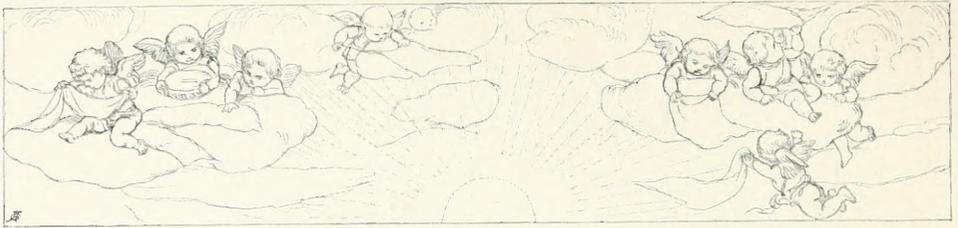


Abb. 3. Buchschmud. Mit Erlaubnis von Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

Und über Gott und Welt wir stritten,  
Die Bäume am Wege es ruhig litten.

Und unsere Geister sich quälten und mühten,  
In den Gärten Rosen nickten und blühten.

Wir sahen uns an mit erzürnten Mienen,  
Zwischen Kräutern und Blumen summten die Bienen.

Und wie ans Ende des Wegs wir gekommen,  
Da war des Tages Licht verglommen.

Nun können wir noch grübeln beim Mondenschein,  
Es wird wohl immer daselbe sein:

Da draußen rauscht's, da singt's und schwirrt,  
Und kümmert sich nicht um den, der irrt.

Das Buch Steinhausens enthebt den Verfasser einer eingehenderen Schilderung der Lehrjahre des Künstlers, die im Grunde auf eine Wiederholung hinauslaufen mußte. Auch sonst mußte die Lebensbeschreibung auf die Wertung seiner Werke im Rahmen der weiteren deutschen Kunstgeschichte beschränkt bleiben, da Steinhausen es im Gespräche nicht liebt, von seinem Leben zu erzählen, zudem beabsichtigt, in einem erst nach seinem Tode herauszugebenden Werke das der Welt zu sagen, was ihn im Innersten bewegte.



Abb. 4. Pflanzenstudie. Federzeichnung. 1864. (Zu Seite 7.)

## Die Jugend.

Wilhelm Steinhausen wurde am 2. Februar 1846 in Sorau in der Niederlausitz geboren. Er war der letzte von fünf Söhnen und folgte den Brüdern in weitem Abstand. Sein Vater, der aus dem Harz stammte, trat nach entbehrungsreicher Jugend- und Studienzeit als junger Arzt in die preußische Armee ein, um ihr bis zu seinem Tode anzugehören. Oft mußte er die Garnison wechseln; nur in Sorau blieb sein Regiment, das zwölfte Infanterieregiment, viele Jahre. Hier wie auch später übte er eine umfangreiche Privatpraxis aus. Er genoß namentlich als Augenarzt einen großen Ruf. Neben seiner Berufswissenschaft zeichneten ihn großes Allgemeinwissen und eine Vorliebe für künstlerische Dinge



Abb. 5. Bildnis der Mutter des Künstlers. (Zu Seite 16.)

aus. Er sammelte kleine Kunstwerke, Raritäten, Zeichnungen und Kupferstiche. Frohe Geselligkeit und harmloser Scherz waren ihm jederzeit lieb. So mochte die Mutter Wilhelms gut zu ihm passen. Sie stammte aus der geistig regsamem Berliner Familie Naphthali, war eine überaus bewegliche und arbeitsame Frau, die dem großen Hauswesen mit Umsicht vorstand und daneben noch Zeit fand, ihren Mann in der Pflege seiner Kranken zu unterstützen, ihre Söhne liebevoll und doch energisch zu erziehen und Nächstenliebe praktisch zu üben. Gern hörte sie Musik, die ihrem zu Rat und Tat jederzeit so gern geneigten Herzen die reinste Erquickung bot.

Unter den Augen dieser Eltern wuchs Wilhelm auf. Der große Garten am Hause in Sorau, an dem ein Bach vorbeifloß und den weite Wiesen begrenzen, war



Abb. 6. Bibellesezeichen. 1869. Für S. Gesenius Verlag in Halle. (Zu Seite 16.)

der Tummelplatz seiner Kinderträume. Aber schon mit sechs Jahren mußte er dieses Paradies verlassen. Der Vater war nach Berlin versetzt, dorthin zog nun die Familie. Das Berlin der fünfziger Jahre zeigte noch im Verhältnis zum heutigen ein recht bescheidenes Gesicht, war mehr eine große Beamten- und Soldatenstadt von peinlich sauberer und nüchterner Kühle als eine Weltmetropole. Immerhin war die Versetzung von Sorau nach Berlin auf die Entwicklung des Kindes von tiefer Wirkung. Der Vater hatte in Berlin seine letzte Garnison bezogen. Nach einigen Jahren rief ihn ein zu früher Tod. Der kleine Wilhelm war erst neun Jahre alt. Die Witwe zog hinaus vor die Stadt, die älteren Brüder bald auf die Universität und in die Kadettenanstalt. Lange war Wilhelm mit der alternden Frau in der kleinen Vorstadtwohnung allein. Solche Umgebung erzieht nicht zur Freude. Dazu war der Knabe schwächlich und durch seine Kränklichkeit oft auf sich allein angewiesen. Damals schlich sich wohl in sein Wesen der Hang zur grüblerischen Resignation, die den tiefer angelegten Menschen so oft zu frommer Versenkung führt. Verstärkt wurde dieser Charakterzug durch die religiöse Erziehung der Mutter. Jeden Sonntag ging's in die Matthäuskirche, wo der predigtgewaltige Pfarrer Büchsel eine begeisterte Gemeinde zu seinen Füßen sah. Weit draußen vor der Stadt in einem Hinterhause lag die Wohnung, dort, wo in der verwilderten Feldmark einzelne Häuserblocks wie Vorposten der heranrückenden Großstadt standen. Auf dem Wege zum Gymnasium mußte Wilhelm Steinhausen an manchem Elend vorbei, das sich dem weichen Ge-

müt des Knaben unvergeßlich einprägte. So wurde der Spätgeborene eines jener zarten Großstadtkinder, die ihr Leben lang die Sehnsucht nach der Natur nicht verlieren, ohne anderseits der Großstadt entsagen zu können. Die bestimmenden Eindrücke der Jugend leben noch heute in seinen Schöpfungen. Am klarsten tritt wohl die religiöse Erziehung in die Erscheinung. Man darf bei seinen religiösen Bildern nie vergessen, daß er in dem Geiste des preußischen Luthertums aufwuchs. Wie Luther selbst die bildende Kunst mehr didaktisch als ästhetisch wertete, so entbehrt heute noch die auf ihm aufbauende Kirche der künstlerischen Sinnlichkeit. Wer jemals in eine Kirche trat, die früher katholisch war und dann dem evangelischen Kulte angepaßt wurde, wird diesen Mangel mit peinlicher Ernüchterung empfunden haben. Wenn Steinhausen selbst aus diesem künstlerisch unfruchtbaren Boden die Kraft zu wertvollen religiösen Darstellungen zog, so stellt



Abb. 7. Christi Geburt. Bleistiftzeichnung. 1870. Original im Besitze des Künstlers.  
(Zu Seite 16.)

das der Spannkraft seiner Phantasie kein geringes Zeugnis aus. Steinhäusen selbst hat des Einflusses seiner Kindheit auf seine Kunst in einem Vortrage der Frankfurter Künstlergesellschaft einst in folgenden Worten gedacht:

„Jede Kunst ist ein Erinnern. — Was wir sahen, das liebten wir, darum suchten wir es festzuhalten und es der enteilenden Zeit zu entreißen. — Welche Gegenstände aber, welche Eindrücke haften am festesten in unserer Seele, welche hinterließen die tiefsten Spuren? Doch wohl die, die wir in unserer Kindheit empfingen. Und so wurde das, was uns umgab, die kleine Welt unserer Stube, unseres Gartens, der dunkle Himmel über uns mit seinen Sternen, nach denen die Mutterliebe unsere Augen lenkte, der Mond, der hinter unseres Nachbars Garten aufging, oder die Mondsichel dort am Abendhimmel über dem Walde, wie sie das kleine Bildchen malte, das an der Fensterwand hing, das weite Land, das sich vor unseren erstaunten Augen auftrat, als es zum ersten Male sich uns von einer Bergeshöhe zeigte, — es wurde zu Erlebnissen, wie der Anblick einer Frucht oder einer Blüte oder eines Grashalmes. Alles das bot uns die Heimat. Von ihr empfingen wir die ersten starken Eindrücke, die unser Auge trafen und unseren Bildnertrieb weckten, denn zuerst doch freute sich das Kind an den Gegenständen, die es umgaben; und um sie klarer vor Augen zu haben, wünschte es sie nachzubilden, und seine Phantasie glaubte schon in der Andeutung die volle Wirklichkeit, den Ertrag des Gegenstandes, zu erblicken. In dieses Kinderparadies führt uns jede echte Kunst zurück. Sie ist Spiel und Ernst zugleich. Aus diesen Erinnerungen schöpfen wir heute noch.“

In diesen Worten liegt das ganze Wesen Steinhäusens. Etwas sehr Zartes, Gütiges. Es fehlt die Herbheit des echten Jungen, der mit zerrissenen Hosen



Abb. 8. Der Zug zur Hütte des Christkinds.  
Gouache mit Gold erhöht. (Zu Seite 34.)



Abb. 9. Die Hirten auf dem Felde. Bleistiftzeichnung. 1869. (Zu Seite 16.)

und heißen Backen atemlos in die Stube stürmt und sich herzlich wenig aus Äpfeln macht, die er nicht essen soll, besonders wenn sie auf fremden Bäumen hängen.

Aus dem Knaben war langsam ein Jüngling geworden, für den ein Beruf gefunden werden mußte, da die höchste Staffel der Schule erreicht war. Die anderen Brüder waren Kaufmann, Arzt, Pfarrer und Offizier geworden oder studierten wenigstens auf diese Berufe hin, in denen sie es später als echte Söhne ihres Vaters zu angesehenen Stellungen bringen sollten — Wilhelm hatte keine rechte Neigung zu irgendeiner dieser praktischen Betätigungen. In der Heide herumwandern, mit den Wolken ziehen und romantischen Gedichten lauschen, erschien ihm lebenswerter. Schon mancherlei hatte der Knabe gezeichnet, der Jüngling legte deutliche Proben seiner Kunstfertigkeit ab. So entschloß sich die Mutter, ihn Maler werden zu lassen.

#### Lehrjahre.

Im Jahre 1863 zog Wilhelm auf die Berliner Akademie, um neben denen zu sitzen, die vielleicht vor vier Wochen den künstlerischen „Beruf“ ergriffen. Es muß gesagt werden, daß er hinter diesen bald ins Hintertreffen kam. Ihm fehlte bei allem äußeren Fleiße der brennende Ehrgeiz beim Gipszeichnen. Selbst die Kompositionsklasse wollte kein bewußtes Streben wecken. Trotzdem war er eifrig im gut bürgerlichen, man möchte sagen, preußischen Sinne, erhielt sogar einmal einen kleinen Preis, was die Mutter sehr ermutigte. In der Akademie sah es auch ganz anders aus als in seinem Kopfe. Alle Poesie schien da verflogen, die draußen in Wald und Feld auf ihn einströmte. Zudem wurden damals Götter angebetet, die seinem Wesen zuwider waren. Die Pilotenschule mit ihren riesigen Historienleinwänden wollte ihm nicht gefallen. Das historisch-echte Kostüm hatte ihm ebensowenig zu sagen, wie ihre dekorative Bravour. Er wollte Landschaften malen, wie er sie sah und träumte (Abb. 4). Der Landschaftslehrer an der Berliner Akademie, der „Berliner“ Schirmer, war seit einiger Zeit tot. Die Akademie hatte kaum Interesse für sein Fach, sein Platz blieb vorläufig unbesetzt. So kam Steinhäufen nach Absolvierung der Zeichenklassen unter Holbein und Dage zu dem



⊠ Abb. 10. Tobias. Karton für ein Glasgemälde. Die Seitenflügel. 1871. (Zu Seite 18.) ⊠





Abb. 12. Ich hör' ein Sichel rauschen. 1873. Tuschzeichnung.  
Frankfurt a. M., Sammlung Frh. B. Bertholdt. (Zu Seite 30.)

Figurenmaler Julius Schrader. Dieser hatte sich in der französisch-belgischen Schule den letzten Schliff geholt und war jedenfalls kein schlechter Lehrer. Trotzdem kam sein ängstliches Malrezept Steinhausens Neigungen wenig entgegen. Der streifte lieber im Grunewald, im Tiergarten herum, schaute dem alten Cornelius auf der Straße nach, der — schon von den meisten nicht mehr verstanden — an seinem letzten großen Werke, den Camposantofresken arbeitete, blätterte im Kupferstichkabinett Rembrandts Radierungen durch, begeisterte sich für Spangenberg und Henneberg — um schließlich bei Ludwig Richter zu landen. Die beiden Einsamen Rembrandt und Cornelius hatten ihn mehr erschüttert, als daß sie ihm in seiner Jugendwirrnis zu helfen vermochten. Die Lehrer auf der Akademie wußten anscheinend selbst nicht, wohin der Weg ginge. So flüchtete er fast zu Richter, dessen Kunst ihm aus so manchem Blatt von Jugend her vertraut war. Hatte doch sein Vater in seiner Schreibtischschublade stets den von Richter illustrierten Robinson Crusoe aufbewahrt, von dessen Holzschnitten die Söhne und deren Freunde jeweilig ein Bildchen als besondere Belohnung kolorieren durften. Bei ihm, dem Meister des „Erbaulichen und Beschaulichen“, war es wenigstens still. Die Kindlichkeit und Fabulierfreude Richters kamen den eigenen Neigungen entgegen. Richter ragte als einer der letzten Sprossen der Romantik in die neue Zeit hinein. Offiziell hatte man diese längst zu Grabe getragen. Richter war sein Lebtag nicht von der französischen Kunstauffassung berührt, die auch Steinhausen nichts zu sagen hatte. Das spezifisch Deutsche seiner Darstellungen berührte seltsam des werdenden Künstlers Gemüt. So schaute er mit einer gewissen Enkelverehrung zu der Kunst des alten Meisters empor, allerdings



Abb. 13. Der Ausbruch vom Abendmahl. 1873/74. Gouache.  
Frankfurt a. M., Sammlung Frh. V. Bertholdt. (Zu Seite 19.)

ohne als Schüler zu ihm in ein persönliches Verhältnis zu treten. Richters Einfluß ist bis in die Mitte der siebziger Jahre in seinen Arbeiten deutlich spürbar.

Mehr und mehr wurde Steinhausen Berlin verleidet. Wie in jedem Norddeutschen, regte sich auch in ihm die Sehnsucht nach dem deutschen Süden. Berge und Burgen wollte er sehen, der bis dahin nur flaches, eintöniges Land geschaut hatte. So siedelte er im Herbst 1866 auf die Akademie nach Karlsruhe über. Dort war seit kurzem Karl Friedrich Lessing Galeriedirektor. Steinhausen hatte schon lange seine deutschen Eichenwälder mit den eingesponnenen Märchen bewundert. Die Hoffnung, ihn näher kennen zu lernen, mag seinen Reiseentschluß gestärkt haben. Leider konnte er nicht sein Schüler werden. Der schweigsame alte Herr liebte es nicht, als Lehrer ihm selbstverständliche Dinge vorzutragen. Also hieß es getreulich in der Akademie weiter zu lernen. Er wollte in die Malklasse des Landschafters Gude eintreten. Da dieser aber zurzeit reichlich Schüler hatte, so schob er den Ankömmling in die Figurenklasse seines weniger beliebten Kollegen Descoudres ab. Bei ihm hätte Steinhausen immerhin mancherlei lernen können. Descoudres war ein glänzender Zeichner, als



Abb. 14. Maria Gang über das Gebirge. 1873. Frankfurt a. M., Sammlung Graf Livingston. (3u Seite 16.)

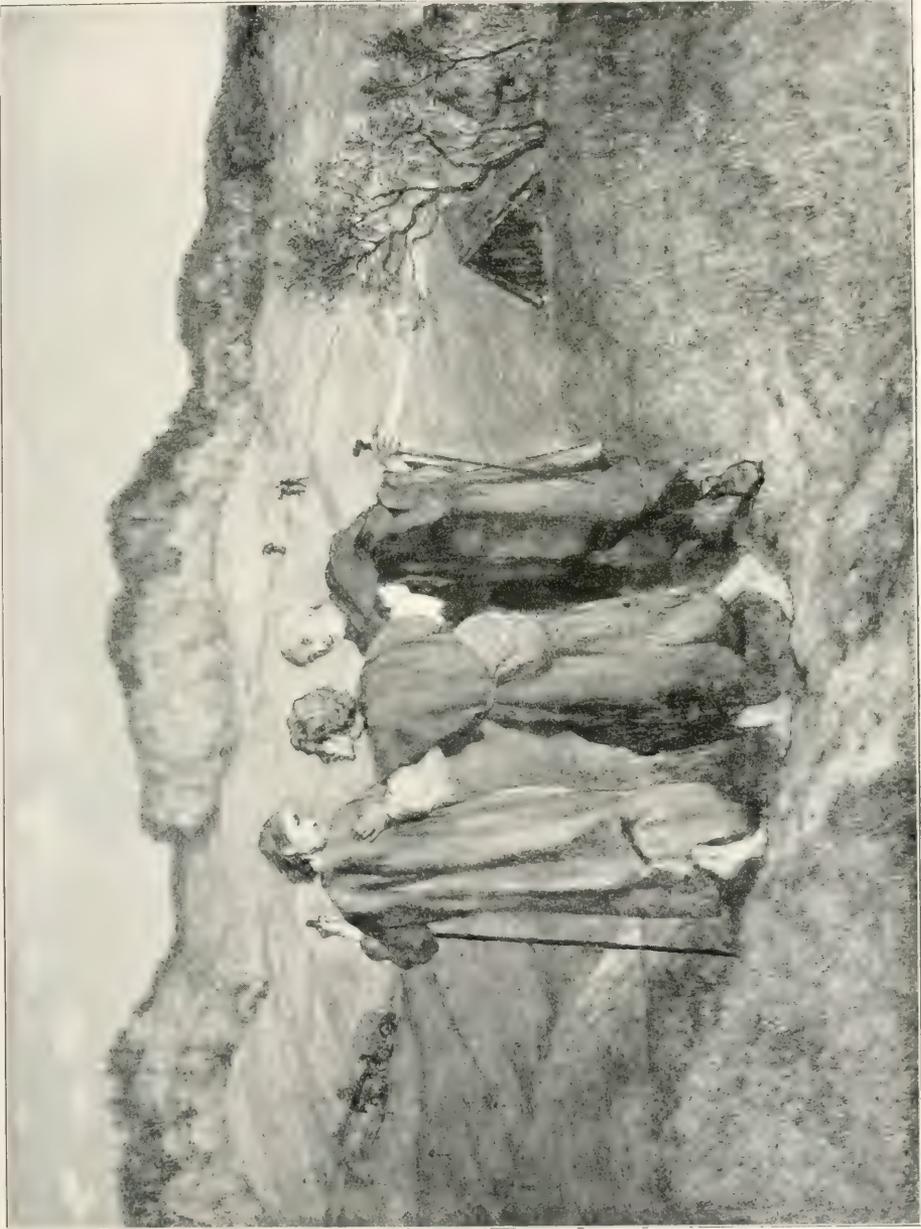


Abb. 15. Der Gang nach Emmaus. Sigmünde, 1874. Im Befehl des Herrn Krebs in Mannheim. (Zu Seite 22.)



Abb. 16. Christus predigt auf dem See. Federzeichnung. 1875. (Zu Seite 22.)

Maler vielleicht zu glatt und bewußt; man fröstelt vor seinen Bildern, die trotz ihrer akademischen Noblesse nicht die Anlehnung an bewährte Vorbilder verleugnen können. Auch Steinhausen empfand das bald. Da seinem Wunsche, als Landschaftler sich auszubilden, nicht entsprochen wurde, so bildete er sich auf eigene Faust. Sein Freundeskreis war eng, Anton von Werner und Hans Thoma gehörten dazu. Besonders zog es ihn zu dem Schwarzwälder Naturburschen, der eben aus Paris heimgekommen war, den Kopf voll neuer, damals unerhörter Gedanken. Heute erscheint es unfassbar, daß man Thomas Arbeiten den Salon des Karlsruher Kunstvereins verbot, doch zeigt diese Tatsache zur Genüge, wie revolutionär in den siebziger Jahren die Ansichten des jungen Malers sein mußten. Seine stärkste Erkenntnis gipfelte in dem Satz: „Der Maler darf alles malen, was er sieht und was er träumt.“ Das war eine andere Sprache als die der Akademieprofessoren. Sie verhalf Steinhausen mit zur Klarheit über das, was schon lange in ihm nach Befreiung gestrebt hatte. Trotzdem blieb es vorläufig noch bei großen künstlerischen Gedanken. Jugendwerke sind nur wenige zu verzeichnen, dafür um so mehr Studien und Entwürfe: Steinhausen war kein Werkstattstreber. Wie die Kiefern auf dem heimischen Sande wuchs er langsam und stetig, kaum daß die Umwelt es merkte. Anscheinend nahm er nichts aus den Akademiefällen mit nach Hause. Aber auf seinen Wanderungen sog sich seine Seele voll von inneren Bildern. Eine eigene Welt reifte in seinem Kopfe heran. Mit einem Male sehen wir den fertigen Künstler vor uns, der seine Sprache spricht bis auf den heutigen Tag. Steinhausen ist trotz des Akademiebesuches Autodidakt im besten Sinne geblieben. Oft hat er darum den Tadel hören müssen, daß ihm die eigentliche technische Vollendung fehle. Dieser Tadel mußte in einer Zeit einen breiten Widerhall finden, in der man wie in den letzten drei Jahrzehnten das rein Handwerkliche und Artistische zu ungunsten des künstlerischen Gehaltes zu überschätzen pflegte. Was will aber dieser Mangel



Abb. 17. Der Zug zum Christkind.  
Verlag von Rich. Keutel, Stuttgart. (Zu Seite 17.)

gegen die Kraft bedeuten, mit der der werdende sich in einer Zeit seine Persönlichkeit bewahrte, die seinen Zielen in allem entgegenstrebte?

Seit 1869 figurirte Steinhausen nur noch in den Listen der Akademie. Den Sommer über wanderte er im Lande umher, kam zum Besuche der Kunstausstellung des Jahres 1868 zum ersten Male für einige Tage nach München und weilte längere Wochen mit seinem Bruder Heinrich in der Zisterzienserabtei Maulbronn in Schwaben. Dieser war seit kurzem Pfarrer in dem kleinen märkischen Dorfe der Priegnitz Blüthen. In dem romantischen Kloster begeisterte sich der junge Prediger am Grabstein der Irmela für einen berühmten Iyrischen Roman gleichen Namens.

Bruder Wilhelm schlenderte gewöhnlich durch die Gänge und Höfe des mächtigen Gebäudes, hielt auch wohl hier und da ein markantes Stück im Skizzenbuche fest, lag aber zumeist im Grafe und las Jean Paul, in dessen krause Phantastik er sich förmlich einspann, so daß er noch heute ganze Stellen seiner Romane auswendig kennt — und ließ die Akademie ruhig warten. Erst später entstanden aus diesen Studien die Buchillustrationen zur „Irmela“, daneben beschäftigten ihn eingehende botanische Studien. Ihn reizte die Gesetzmäßigkeit der Pflanzenform zu dekorativ ornamentalen Versuchen. Aus Blättern und Blüten, die er gerne in ihre Einzelheiten zergliederte, reihete er in stilisierendem Aufbau Ornamente und Streifen. Damit schuf er lange vor den später berühmt gewordenen Pflanzenzeichnern Seder und Meurer Arbeiten, die gut sich neben denen jener sehen lassen dürfen.

#### Wanderjahre.

Im Winter 1869 verließ Wilhelm Steinhausen endgültig Karlsruhe. Um die Weihnachtszeit weilte er im Pfarrhause Blüthen, wo seine Mutter krank da-



Abb. 18. Aus der „Chronika des fahrenden Schülers“. Originalzeichnungen im Besitz von Frh. Livingston. Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 30.)

niederlag. Für sie, die Bibelleserin, zeichnete er die später durch den Geseniuschen Verlag in Halle verbreiteten „Sechs Bibellesezeichen“ (Abb. 6). Als Motiv ist ihnen jedesmal eine Bibelstelle zugrunde gelegt. In buntem Rankenwerk wird die Episode auf der schmalen Fläche dargestellt. Gewiß ist die Abhängigkeit von Richterschen Formen nicht zu leugnen. Es liegt aber in der Erfindung viel Neues. Wird bei Richter die Handlung zu oft von zu vielem gemütvollen Beiwerk erstickt, so beschränkte sich Steinhausen auf das Notwendige und zeigte auch in der Linienführung eine größere Freiheit. Ludwig Richter äußerte sich über die Anfängerarbeit Steinhausens in freundlicher Anerkennung. Leider überschwemmte später die Kolportage christlicher Schriften und Traktätchen mit unzähligen Nachahmungen das Land, daß auch das gute Vorbild in Mißkredit kam.

Die Mutter sollte sich nicht mehr allzulange ihrer Söhne freuen: im Frühjahr 1870 verschied sie im Kreise ihrer Kinder und wurde auf dem engen Friedhof des Dorfes Blüthen still begraben. Ihr Aussehen in den letzten Jahren bewahrt das beigegebene Bild ihres Sohnes, das aus dem Jahre vor ihrem Tode stammt (Abb. 5). In den letzten Wochen ihres Lebens arbeitete Steinhausen an einem zweiten Illustrationszyklus zur „Geschichte von der Geburt unseres Herrn“ (Abb. 7 bis 9 und 14), der später in der Calwer Vereinsbuchhandlung zusammen mit wundervollen Weihnachtsliedern seines Bruders Heinrich in etwas nüchtern ausgeführten Holzschnitten erschien und dem Andenken der Mutter gewidmet war. Diese Zeichnungen bieten bereits einen überraschenden Einblick in das Innenleben des jungen Künstlers. Sie alle sind schlicht in der Empfindung, voll einer Einfalt, die den meisten Zeitgenossen,



Abb. 19. Aus der „Chronika“: Schlußstück. (Zu Seite 30.)



Abb. 20. Gänsefjel. 1874. (Zu Seite 28.)



so ferne lag; deutlich zeigen sie Steinhausens Verwandtschaft mit den Romantikern und Nazarenern. Mancher wird sich an den Klang frühlicher Legenden erinnert fühlen, die Komposition gibt sich ungewollt und bleibt so einfach, daß sie gut die Überetzung in ein monumentales Maß vertragen würde. Besonderen Reiz atmet das Bild „Der Zug zum Christkind“ (Abb. 17). Durch das Tor eines deutschen Bauernhofes schreiten mit dem Weihnachtsbaum voran Kinder und Frauen, den Zug beschließen mehrere Männer, die aus dem Dunkel des nach hinten sich öffnenden Hohlweges treten. In dieser Anordnung offenbart sich eine feine Beobachtung. Frauen und Kinder sind zumeist von dem holden Wunder



Abb. 21. Aus der „Chronika“: Im Paradies der Kinder. (Zu Seite 30.)

eines Neugeborenen mehr gefangen als Männer. Rührend ist die eine Gruppe: eine alte, gebrechliche Frau, die von einem jungen Mädchen sorglich geleitet wird. Steinhausen hat darin seine Mutter und seine Braut abgebildet. Merkwürdig ist die Gewandung. Man möchte sie zeitlos nennen, keineswegs ist sie charakterlos wie die antikisierende gefucht schöne Kleidung der zeitgenössischen späten Nazarener Hofmann, Deger oder C. Müller. Ihre Mischung von modernen und alten Motiven bewahrt sie vor dem Fehler der gleichzeitigen religiösen Malerei Gebhardts, der seine Heilsgeschichten von lettischen Bauern in der Tracht um 1500 spielen läßt, oder Friß v. Uhdes, dessen modern-soziale Einkleidung die biblischen Vorgänge unserer Zeit zu nahe rückt und sie damit für viele ihres geheimnisvollen dichterischen Reizes entkleidet.

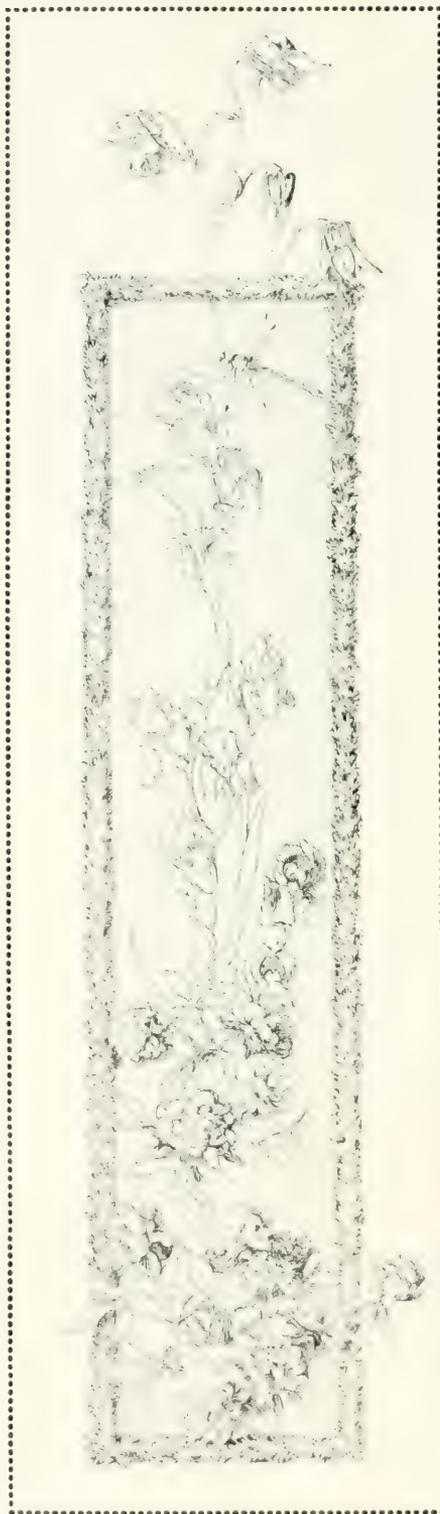


Abb. 22. Aus der „Chronika“. (Zu Seite 30.)

Die beiden großen Kriegsjahre 1870/71 sehen Steinhäusen in Berlin; das rauschende Leben dort paßte wenig zu seinem Wesen. Schlachtenbilder wird man wohl nicht von ihm erwartet haben, aber auch nicht so fromme und stille Gemälde, wie seinen Tobiasarten, den er für ein großes Glasfenster in einer neu entstehenden Villa entwarf (Abb. 10 u. 11). Verriete nicht die unter dem Triptychon herlaufende Staffeln von Renaissance-Ornamenten die siebziger Jahre des deutschen Renaissanceismus, so würde man gern diese Arbeit um vierzig Jahre zurückdatieren. Noch mehr als die Illustrationen zur Geburtsgeschichte Christi, steht dieses Glasgemälde unter dem Einfluß der Nazarener. Eine eigen berührende Schwermut liegt über den Gestalten, die Bewegungen sind gebunden, die Komposition ruht, trotz aller äußeren Bewegungen.

Im Herbst 1870 wanderte Steinhäusen zum ersten Male von Dresden nach Loschwitz, um dort den von ihm so sehr verehrten Meister Richter persönlich kennen zu lernen. Die beiden vertrugen sich gut. Ludwig Richter fühlte sich in der neuen Zeit nicht mehr recht zu Hause. Es war sehr still um den alten Kinderfreund geworden; so mochte er sich freuen, in dem jungen Gaste einen Anhänger zu sehen. Länger als er beabsichtigt hatte, blieb Steinhäusen bei dem vornehmen alten Künstler.

Der Winter in Berlin wirkte darauf um so ernüchternder. Die allgemeine Kriegsbegeisterung ließ den Leuten wenig Stimmung zur Versenkung in zartere Dinge, so daß Steinhäusen auf seinem Atelier recht stille und entbehrungsvolle Tage hatte. Wenn er trotzdem gerade in diesem Jahre von der Berliner Akademie das Michel Beer-Stipendium zur weiteren Ausbildung in Italien erhielt, so wird man sich vor zu starker Verallgemeinerung dieses Urteils hüten müssen. Im Herbst 1871 wurde der Koffer für Italien gepackt. Zunächst besuchte der Italiensfahrer noch eingehend München, dann ging es über die Alpen auf seliger Wanderung durch ganz Italien bis Sizilien.

Vielleicht wird mancher meinen, Steinhäusen hätte seiner ganzen Art nach diese Reise gut entbehren können, zumal er in



seiner späteren Kunst kaum greifbare Beeinflussung von Italien her zeigt. Wer aber einmal selbst durch dieses Sonnenland gewandert ist, der wird jeden beglückwünschen, dem je gleiches geboten wurde. Der Zauber Italiens nahm auch Steinhausen völlig gefangen. Mit offener Seele pilgerte er mit drei Freunden, dem Kupferstecher Meyer und den Architekten Walther und Beck, von Ort zu Ort. Schließlich wurden ihm aber die Baedeker- und Architekturstudien zuviel. Auf förmlicher Flucht erreichte er Assisi. Zwei Monate blieb er dort, bis ihn das abgelaufene Stipendium nach Deutschland zurückzwang.

Für alle Zeiten ist Assisi mit den beiden großen Namen Franziskus und Giotto verknüpft. Die Fresken Giottos in der Klosterkirche zu Assisi machten auf Steinhausen den tiefsten Eindruck, wie auch St. Franziskus seitdem als der Heilige seines Lebens gelten kann. In Giottos Kunst fand Steinhausen die Stille und Größe, die er bis dahin vergeblich gesucht hatte. Unter ihrem Einfluß entstand zwei Jahre später in München eines seiner schönsten Bilder, „Der Aufbruch vom Abendmahl“ (Abb. 13). Christus und die Jünger haben sich vom letzten gemeinsamen Mahl erhoben.

Abb. 23. Aus der „Chronika“. (Zu Seite 30.)

In stillem Zuge schreiten sie durch den Torbogen des hohen romanischen Gemaches ins Abenddunkel hinaus. In einer breiten Lücke, die Jesus von der Schar trennt, erscheint der düstere Umriß des Berges gegen den helleren Nachthimmel. Vor diesem Hintergrunde hebt sich klar die hohe Gestalt Christi ab, der eben den Fuß über die Schwelle setzt. Die ihm folgende Gruppe erhält eine sichere Cäsar durch den sich umwendenden Jünger. Den Raum gliedert die Horizontale des Tisches mit seinem wenigen Gerät. Nach der Abbildung wird man glauben, daß diese Komposition ein Monumentalgemälde bedinge. In Wirklichkeit ist es ein Bild

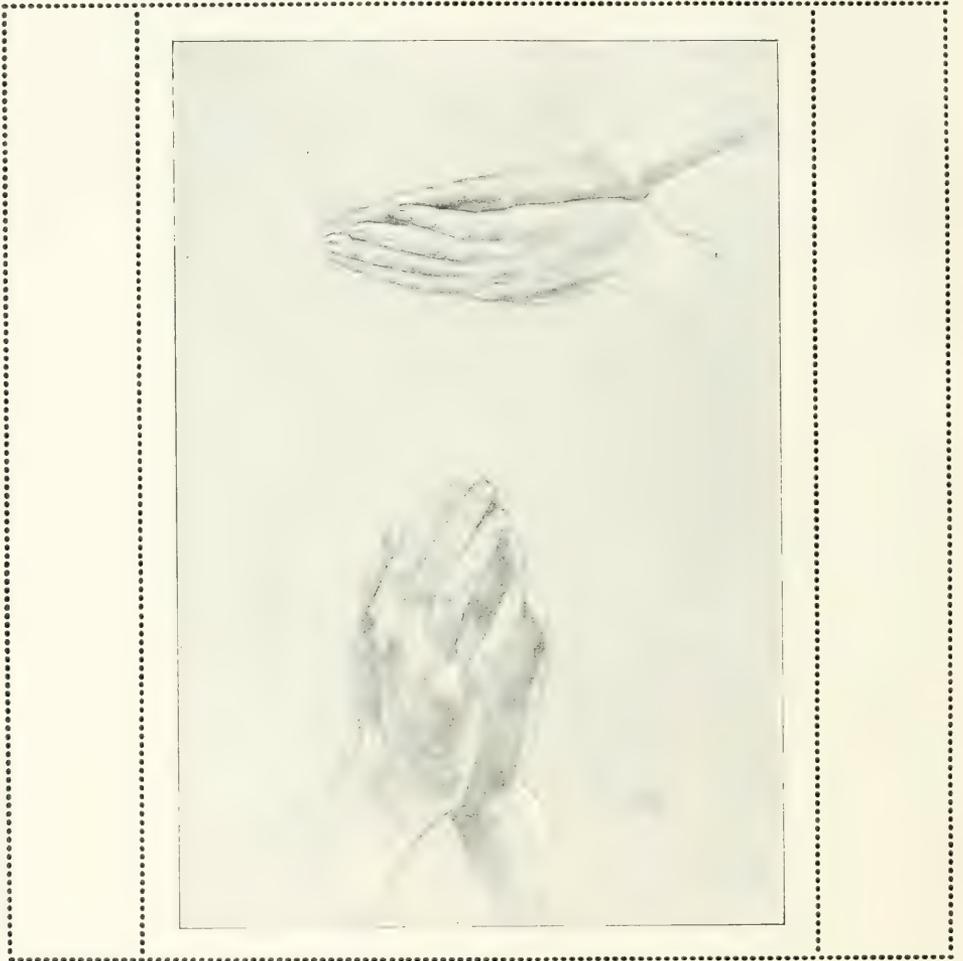


Abb. 24. Handstudien. Kreidezeichnung. (Zu Seite 67.)



befcheidenen Formates, worin mancher etwas Bezeichnendes für Steinhausens Art finden wird.

Sonst ließ Steinhausen in Italien nur die Eindrücke auf sich wirken, ohne selbst viel zu zeichnen oder gar zu malen und gerne weilte er vor den feinen Bildern der Quattrocento-Künstler, neben denen ihm die Nazarener schlecht bestehen wollten. Er empfand das, was ihm bei den Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts gesund-naiv erschien, bei den aus gleichem Empfinden schaffenden Brüdern von San Sodoro, den Cornelianern, reflektiert, ja schwächlich. Man darf bei diesem Urteil, das gerade bei Steinhausen befremden mag, nicht vergessen,



Abb. 25. Christus, Tod und Engel. 1876. Lithographie. (Zu Seite 25.)



Abb. 26. Joseph und Benjamin. Radierung. (Zu Seite 68.)

daß jede überwundene Epoche von der folgenden verkannt wird. Wir sind froh darüber, daß Steinhausen unbewußt in seiner religiösen Kunst das Erbe der deutschen Nazarener antrat und so eine der besten Traditionen der deutschen Kunst in unsere Zeit hinein fortsetzte. Das lehren deutlich seine in den nächsten Jahren entstehenden Bilder „Der Gang nach Emmaus“ (Abb. 15), „Christus predigt auf dem See“ (Abb. 16) und „Die Speisung der Viertausend“ (Abb. 103). Sie entstanden zwar erst in den Jahren 1874/75, mögen aber hier vorweggenommen sein.

„Der Gang nach Emmaus“: Eine deutsche Hügellandschaft mit waldigen Hängen, durch die die beiden Jünger mit Jesus geschritten sind. Es will Abend werden. Jesus wendet sich zum Abschied, da bitten die beiden Jünger den ihnen unbekanntem und doch so vertrauten Genossen, er möge bleiben. Wie groß und klar formt sich die Gruppe! Die Körper sind uns abgewandt, nur die Profile der Köpfe sprechen, wir empfinden den weiten Weg, den die Wanderer kamen. Seitwärts liegt die Herberge im Abendschatten. Jesus will zur entgegengesetzten



Abb. 27. Der Rhein bei Säckingen. 1877. (Zu Seite 36.)

Richtung weiterwandern, da zwingt ihn die ausladende Armbewegung des in der Mitte stehenden Jüngers an den dritten Genossen heran, der mit bittender Gebärde sich dem Heiland zuwendet und nach der Hütte im Tale deutet. Je länger man das Bild betrachtet, desto reicher erschließt sich sein Gehalt. Mit verschleierter Stimme erzählt der Meister, schlicht und eindringlich wie die Bibel selbst. Menschen und Landschaft sind auf einen Ton gestimmt. Weich fließen die Linien der Hügelkette, die Farben sind voll abendlicher Glut. Daneben die große Lithographie „Die Speisung der Viertausend“, die Steinhausen zum Besten der Armen in der Pfarre seines Bruders zeichnete. Jesus auf der Kuppe eines Hügels stehend, der den See überragt. Hoch hebt sich die weiße Gestalt gegen die dunklen Sturmwolken. Jesus erfleht den Segen über das Brot, das ein Jünger ihm reicht. In dem Gegensatz der beiden Gestalten liegt bereits das Wunder umschlossen. Der Jünger steht mit stumpfem Gesicht fest auf dem Boden, der Hilfe harrend, Jesus scheint von seinem Gebet emporgehoben, fast schwebend. Links sieht man ein paar kniende Männer, während unten am Hügel drei Gestalten kauern. In ihnen, der Mutter mit dem brotverlangenden Kinde, dem gekrümmten Greise und dem nervigen Jüngling, tönt all die Not der Tausende.

Endgültig scheint Ludwig Richter überwunden. Völlig vergiftet man ihn vor der Federzeichnung „Christus predigt auf dem See“, die im gleichen Jahre mit der lektbeschriebenen entstand (Abb. 115). Hinter den Wassern versinkt wie eine strahlende Scheibe der Sonnenball. Ein einsames Boot treibt über die endlose Fläche. Jesus sitzt in ihm, eine Gestalt von unheimlicher Gewalt, in weiter Gebärde die Arme erhoben, als segnete er die Wasser. Tiefes Leiden ruht auf seinem Antlitz, in dem die ganze Tragödie seines Lebens umschlossen liegt.



Abb. 28. Mutterglück. Federzeichnung.  
(Zu Seite 34.)

mied. Dagegen trat er Arnold Böcklin näher, zu dessen bilderreicher Phantasie er sich hingezogen fühlte. Wirklich freundschaftlich verkehrte er mit dem Philosophen Du Prel, dem Ästhetiker Bayersdorffer und dem Dichter Greif, die den jungen Maler gerne in ihrem Stammkaffee an der Frauenkirche an ihrem Tische duldeten. Auch diese Beziehungen blieben jedoch auf die freundliche Gewohnheit des gegenseitigen Sichttreffens am dritten Ort beschränkt und entwickelten sich nicht zu einem Familienverkehr. Der junge Künstler hatte wieder manche einsame Stunde.

Um so herzlicher wurden deshalb die Briefe seiner Braut ersehnt, die er in Berlin hatte lassen müssen. So erlebte auch Steinhausen jenen Wechsel von Freude und Bekümmertheit, ohne die eine echte Brautzeit kaum zu denken ist. Diese Stimmungen



Abb. 29. Mutterglück. Federzeichnung. (Zu Seite 34.)

Die drei Bilder entstanden in München, wohin Steinhausen nach einem längeren Aufenthalt bei seinem Bruder Heinrich auf der neuen Pfarre Lindow sich im Jahre 1873 gewandt hatte. Zwei Jahre hielt es ihn dort, unzweifelhaft gehören gerade die siebziger Jahre der Münchner Kunst zu den fruchtbarsten der deutschen Kunstentwicklung des neunzehnten Jahrhunderts, ja der ganzen deutschen Kunst. Um den jungen Meister Wilhelm Leibl scharten sich Schuch, Trübner, Hirth du Frènes, Thoma und noch eine ganze Reihe anderer. Ihnen schloß sich auch Steinhausen an, allerdings in seiner stillen, zurückhaltenden Art. Eins war er mit ihnen in dem Kampf gegen die Pilotyschule und in der neuen aus Frankreich stammenden Anschauung, daß alles in der Natur des Malens wert sei. Den maltechnischen Forderungen des engeren Leiblkreises stand er fern. Auch wird man sich nicht verwundern, daß er die zehrfrohen Abende unter Leibls Präsidium mit den sich gewöhnlich anschließenden Kraftübungen nach einmaligem Besuche



Abb. 30. Der GröÙte im Himmelreich. Lithographie. (Zu Seite 48.)

haben die Bilder aus jener Zeit treu bewahrt. Es entstanden die beiden Bilder „Die Heilung des blinden Barthimäus“ (Abb. 33) und „Christus, Tod und Engel“ (Abb. 25), die beide auf persönliche Erlebnisse des Künstlers zurückgehen. Ihn überfiel bereits in Berlin, während seiner Akademiezeit, die ägyptische Augenkrankheit, die seine völlige Erblindung befürchten ließ. Nach langer sorgfältiger Pflege durch seinen Bruder, der Arzt war, und seine Mutter genas er. Er glaubte einen Rückfall befürchten zu müssen, als er nach einer allzu schnellen Bergbesteigung einer plötzlichen Ohnmacht unterlag und dabei vor seinen Augen feurige Funken sah. Aus dieser Erinnerung schuf er die „Heilung des Barthimäus“: Vor dem Herrn kniet der Sehendgewordene und schaut mit taumelndem Blick in die Augen des Retters, der wie ein Königssohn in weiten fließenden Gewändern mit zurückhaltender Hand ihn segnet. Hinter beiden weitete sich ein schimmernder See mit schwimmenden Eilanden und verdämmernden Gestaden. Ein erstes frühes Licht schwebt über den Wassern und verheißt den jungen Tag. Ungleich größere Mühe machte ihm das andere Bild „Christus, Tod und

Engel". Steinhausen erzählt selbst, daß ihm diese Komposition eines Abends, während er nach einem langen Marsche in einem Wirtsgarten am Starnberger See saß, wie eine Vision erschienen sei. Niemand wird sich, auch ohne diese Erklärung, der visionären Kraft des Bildes entziehen können, das — wie die Melancolia in Dürers Kopf — nur in der Vorstellungswelt Steinhausens möglich ist. Jeder Erklärungsversuch stört den Zauber des Bildes. An Hölderlin soll erinnert sein, der zeit lebens von Steinhausen vor allen Dichtern geliebt wurde, an Klänge wie jenes Lied vom Tode:



Abb. 31. Gattin des Künstlers. Ölgemälde. 1882. Frankfurt a. M., Städtische Galerie. (Zu Seite 34.)

Er erschreckt uns,  
unser Retter der Tod. Sanft kommt er  
leis im Gewölk des Schlags.

Aber er bleibt fürchterlich, und wir sehen nur  
nieder ins Grab, ob er gleich uns zur Vollendung  
führt aus Hüllen der Nacht, hinüber  
in der Erkenntnisse Land.

Doch wechselten solche Stimmungen sehr oft mit frohen harmonischen Stunden, in denen Werke wie seine köstlichen Märchenbilder entstanden. Auf der großen Wiese des Münchener Hofgartens sieht Steinhausen leibhaftig die Gänsemagd

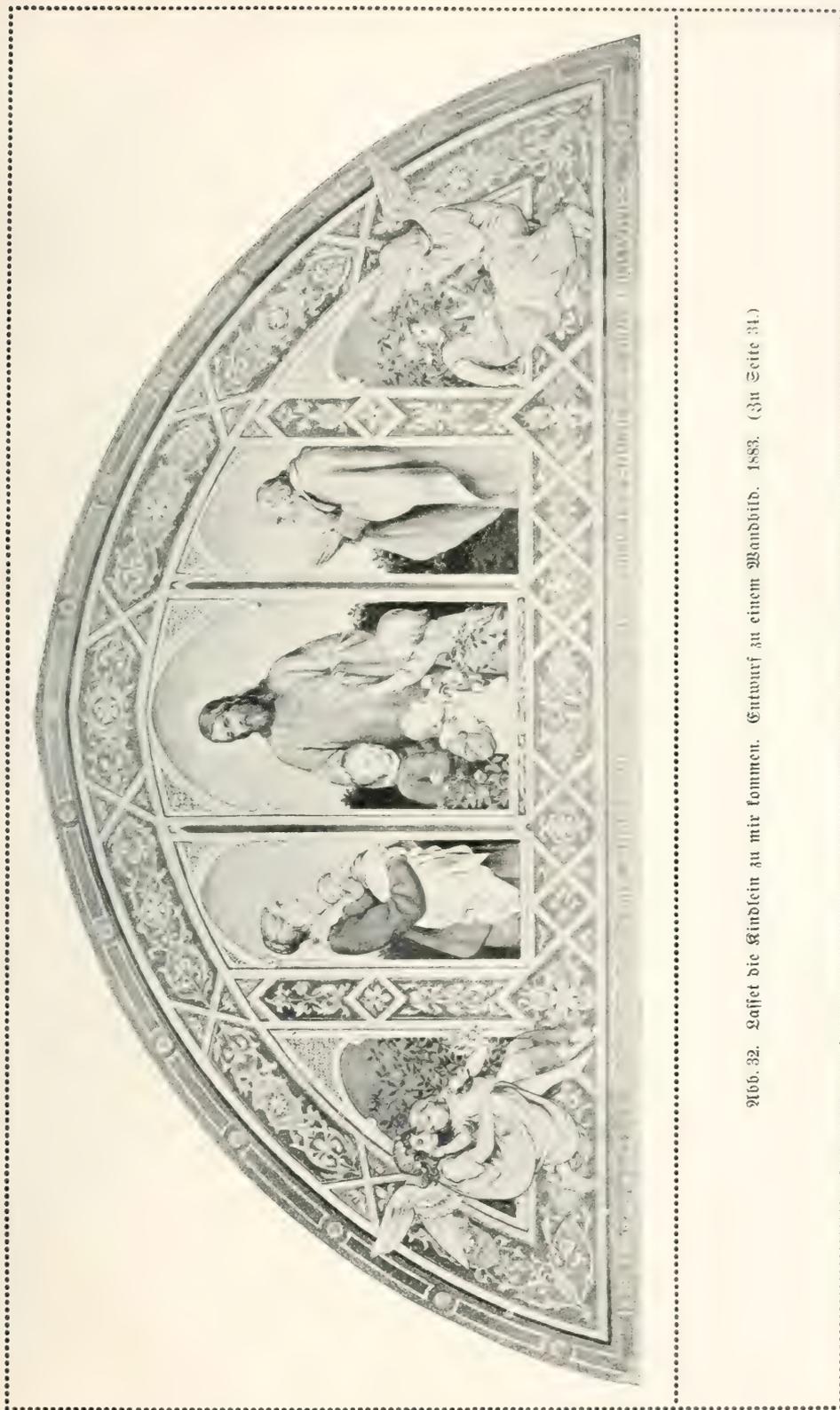


Abb. 32. Laßt die Kindlein zu mir kommen. Entwurf zu einem Wandbild. 1883. (Zu Seite 34.)

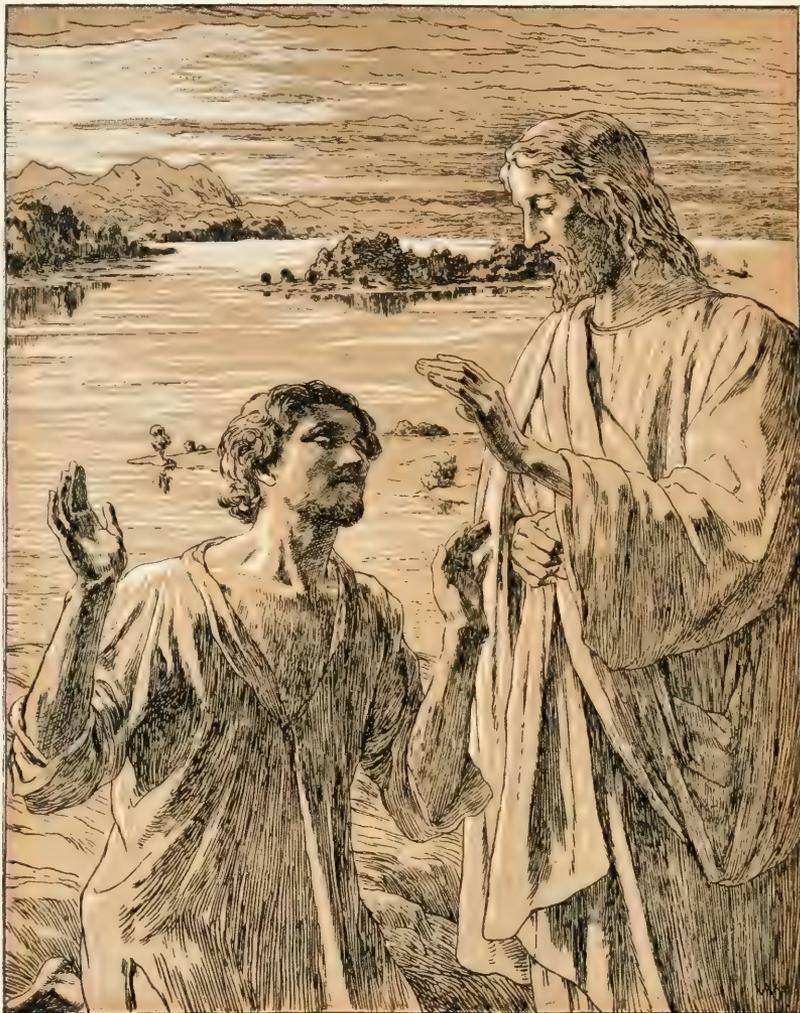


Abb. 33. Die Heilung des Blindgeborenen. Lithographie. (Zu Seite 25.)

die roten Haare kämten, belauscht in weicher blauer Nacht Zweiäuglein, das sich an dem von der Wunderziege gedeckten Mahle erlabt, nachdem es Dreiäuglein in den Schlaf gesungen hat, und beschleicht Kumpelstilzchen, das vor gespenstig glühender Esse sein grausiges Lied singt:

Heute back' ich, morgen brau' ich,  
 Übermorgen hol' ich der Königin ihr Kind.  
 Ach wie gut ist, daß niemand weiß,  
 Daß ich Kumpelstilzchen heiß'.

Auf das erste dieser drei Märchenbilder sei besonders hingewiesen (Abb. 20). Wie blau und hochgewölbt der Himmel, über den die weißen Federwolken ziehen, wie smaragdgrün die Wiese und blauweiß die Gänse. In so reinen und starken Farben malte zur gleichen Zeit kaum ein Maler in Deutschland. Auch die Freunde des Leiblreises nicht, deren Palette in den siebziger Jahren noch auf



Abb. 34. Die heiligen drei Könige. Lithographie. (Zu Seite 66.)

das Courbet'sche Braun gestimmt war. Erinnerungen an Daubigny steigen empor. Nur daß Steinhausen zehn Jahre später die ersten Daubignys zu sehen bekam. Nach Frankreich selbst kam er erst im Jahre 1900, indem er in Paris die Weltausstellung auf hastiger Wanderung besuchte. Man wird also nicht von einer französischen Beeinflussung reden können, der Steinhausen gemäß seiner ganz auf sich gestellten Natur auch sonst aus dem Wege ging.

Den Münchner Jahren verdankten schließlich auch die Illustrationen zu Clemens Brentanos „Ausgewählten Gedichten“, die Cotta 1874 neu verlegte, ihr Entstehen. Es war die Zeit der Prachtbände, die in gepresstem, rotem Pappband mit poliertem Goldschnitt sich auf den Salontischen der guten Stube zu langweilen pflegten. Ihre zumeist eng am Stoffe klebenden Illustrationen brachten die gute alte Art des Buchschmuckes gründlich in Mißkredit. Eine Ausnahme machte das schmale Bändchen, das Steinhäusen mit seinen Holzschnitten schmückte. Wie schlichte Lautenklänge begleiten wenige Bilder die anmutig versonnenen Volksliedweisen Brentanos. Sie wollen die Verse des Dichters nicht verdeutlichen, sie lassen nur verwandte Saiten erklingen und geben sich im Grunde als eigene Kunstwerke (Abb. 12). Umfangreicher gestaltete sich die Illustrationsfolge für die „Chronica eines fahrenden Schülers“ von dem gleichen Dichter, die durch die vorher gefertigten Holzschnitte zu den „Gedichten“

kurz nachher angeregt wurde. Ein Verleger wollte sich allerdings lange nicht finden. Erst im Jahre 1898 übernahm der Verlag von Heinrich Keller zu Frankfurt die Blätter und gab sie mit dem Brentanoschen Text unter dem Titel „Randzeichnungen von Wilhelm Steinhäusen zur Chronica eines fahrenden Schülers von Clemens Brentano“ her-

aus. Dieser Titel deutet bereits das Nebeneinander beider künstlerischen Schöpfungen an. Steinhäusens Bilder, die in dem wertvoll ausgestatteten Hefte in Kupferdruck wiedergegeben wurden, führen zwar in die Welt des Dichters, atmen dabei aber ein vollkommen eigenes Leben. In zartem, leichtstilisiertem Gerank umziehen Blumenleisten den Druckspiegel. Sauber gezeichnete Initialen eröffnen nach mittelalterlicher Weise die Kapitelanfänge. Dazwischen sind Bildchen, Vignetten und ganze Textbilder eingestreut, wie wohl



Abb. 35. Händestudie. Kreidezeichnung.  
(Zu Seite 67.)



Abb. 36. Studie zu einem Jünger. Getönte Kreidezeichnung.  
(Zu Seite 67.)

ein Großvater, der seinen Enkeln eine alte bekannte Geschichte erzählt, hier und da verweilt und mit sinnendem Auge aus Eigenem etwas hinzudichtet. Die schiefe Sehnsucht der Romantiker nach der großen Vergangenheit des deutschen Mittelalters klingt rein und zart aus diesen Bildern, die Mutterzärtlichkeit und Knabenliebe, Ritterschöne und Weibestreue schildern (Abb. 18, 19, 21 bis 23).

1875 kehrte Steinhausen von München nach Berlin zurück. Die neue Reichshauptstadt hatte kaum die Krisis der Gründerzeit hinter sich. Skeptizismus, Großmannsucht und neuerworbener Reichtum, der schnell viele rohe Elemente in die Stadt lockte, hatten der einstigen Berliner Tradition ein jämmerliches Ende gemacht. Eine Talmikultur drängte empor, die für die Art Steinhausens kein Gefühl haben konnte. Was Wunder, daß der junge Maler sich fortsetzte und freudig im Jahre 1876 ein Angebot des Frankfurter Architekten Ravenstein annahm, ihn an den Main zu begleiten, um dort an der Ausmalung seiner zahlreichen Bauten mitzuhelfen.



Abb. 37. Überfahrt des Charon. Radierung. (Zu Seite 68.)

### Frankfurter Jahre.

Seit 35 Jahren lebt der Meister in der alten Mainstadt. Er kam als reifer Künstler, doch froh zu jeder neuen Erkenntnis. So konnte Frankfurt nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung bleiben.

Frankfurt hat sein eigenes Gepräge. Seit über tausend Jahren spiegeln sich seine Mauern und Türme im Main, der so stark und froh seine Wasser an dem herrlichen Stadtbilde vorbeiträgt. Man wird immer an das Pariser Seinebild erinnert, wenn man über eine der Mainbrücken wandert. Und diese Ähnlichkeit mit Paris ist nicht nur äußerlich. Der letzte Kurfürst von Hessen pflegte die Hanauer, die nur eine halbe Stunde flußaufwärts sitzen, ingrimmig die Mainfranzosen zu nennen. Auch der Frankfurter hat in seinem Wesen etwas gallisch Heiteres und Bewegliches. Schlagender Witz und liebenswürdige Lässlichkeit — die sich weit von jeder Lässigkeit hält — sind seine hervorstechenden Charaktereigenschaften. Schreitet man über die Brücke von Frankfurt nach Sachsenhausen,



Abb. 38. Aus dem Sommertraum: Rahmenleiste. (Zu Seite 38 ff.)



jetzt amtlich Frankfurt=Süd geheißen, so ist man von Norddeutschland nach Süddeutschland gewandert. Hinter diesem Wortspiel steckt ein gut Teil Wahrheit. In Frankfurt mischt sich nord- und süddeutsches Leben wie in keiner anderen Stadt. Die überwiegend protestantische Bevölkerung ist zwar seit alters den liberal-demokratischen Neigungen des deutschen Südens zugewandt, was aber die Pflege eines kantigen Eigengeistes nicht verhinderte.

Es gibt kei Stadt in de weite Welt,  
Die mir so wie mei Frankfort gefällt,  
Und es will mer nit in de Kopp enei:  
Wie kann nor e Mensch nit von Frankfort sei

singt der weithin bekannte Frankfurter Lokaldichter Stolze. Und trotzdem ist der Frankfurter seinem größeren Vaterlande in aufrichtiger Liebe zugetan. Seine Geschichte ist zu eng mit der des deutschen Vaterlandes verbunden, daß selbst der Verlust der politischen Selbstständigkeit ihn nicht dauernd verstimmte. Fanatismus liegt seinem Wesen fern. Frankfurt darf die toleranteste Stadt Deutschlands genannt werden. Friedlich leben die zahlreiche katholische und jüdische Gemeinde in der größeren protestantischen Bürgerschaft. Ein guter Teil der sprichwörtlichen Frankfurter Intelligenz geht auf die Rechnung des Judentums. Aus ihm sind zahlreiche echte Kunstfreunde hervorgegangen. Mit ihnen wetteiferten die Mäzene aus dem christlichen Lager, so daß die Kunst doppelt gefördert wurde. So fand auch Steinhausen, der bis zu seinem Einzug in Frankfurt mit echten Künstlerjungen sich herumzuschlagen hatte, hier ein Auskommen, das ihm und seiner zahlreichen Familie ein zwar bescheidenes aber doch sicheres Leben gewährte. Trotzdem wurde er nie ganz mit dem Herzen in der Stadt heimisch, in die ihn, den Norddeutschen, der Zufall getragen hatte. Heute ist Wilhelm Steinhausen der allbekannte Künstlerpatriarch Frankfurts, geschmückt mit den Titeln eines königlich preußischen Professors und Ehrendoktors der theologischen Fakultät zu Halle. Das war nicht immer so. Steinhausen brauchte bei seiner stillen Art lange Jahre, bis er diese Ausnahmestellung erreichte. Gerade in dem Frankfurt der siebziger und achtziger Jahre wehte eine scharfe künstlerische Luft. Mehr als heute war das Städtelche Kunstinstitut der Brennpunkt für die lebende Frankfurter Kunst. Die für ihre Zeit überaus moderne Tat des Frankfurter Bankiers Johann Friedrich Städel, der im Jahre 1815 durch die Stiftung seines großen Vermögens seiner Vaterstadt eine Kunstsammlung mit einer Kunstschule schenkte, hatte die Stadt in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu einem Hauptfaktor des deutschen Kunstlebens gemacht. Im Jahre 1830 übernahm Philipp Veit, der katholisch gewordene Enkel Moses Mendelssohns, die Leitung des Instituts. Mit ihm fand die Kunst der Nazarener in Frankfurt ihre letzte Trugburg. Auf Veit, den der Ankauf eines Lessingschen Historienbildes durch die Administration des Städtels aus seinem Amte trieb, folgte Edward von Steinle. Mit ihm zog die Romantik und Historienmalerei ins Städtelche Institut ein. Von 1844 bis 1847 weilte Schwind in Frankfurt, um für die Sammlung des Instituts sein bekanntes Bild „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“ zu malen. So begegnete eine starke Tradition der in den sechziger Jahren von Paris nach Frankfurt strömenden modernen Richtung, die durch Courbets Besuch im Jahre 1865 eingeleitet worden war.







Abb. 40. Aus dem Sommernachtstraum: Oberon und Titania.  
Deckengemälde. Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer. 1880. (Zu Seite 38 ff.)

Als Steinhausen Ende der siebziger Jahre erschien, war der Kampf noch nicht entschieden. Die beste Kraft der Frankfurter jüngeren Schule, Otto Scholderer, der Freund Courbets und Manets, weilte seit 1870 in London. Viktor Müller war 1871 früh gestorben. Burnitz, Burger und Schreyer hatten erst wenige Freunde. Die Tradition der Romantiker war noch in Karl Morgenstern und Steinle als den Führern lebendig, was auch die Ausmalung des Frankfurter Domes beweist, die unter Steinles Oberleitung die Frankfurter Maler W. A. Beer, Leopold Bode, Otto Donner v. Richter und J. Welsch in den Jahren 1880 bis 1885 vollendeten. Jedenfalls war für Steinhausen der Boden nicht schlecht bereitet. Dennoch stießen sich viele an der Farbigkeit, die ihn von der älteren Frankfurter Generation unterschied. Dazu mußte man sich erst an seine persönliche religiöse Anschauung gewöhnen, die in vielem zu der auf mittelalterlich katholischem Geisteswesen sich aufbauenden Weltanschauung der Nazarener in Gegensatz trat. Doch wäre es verkehrt, dabei an einen so zähen und gehässigen Widerstand zu denken, wie ihn etwa die ersten französischen und deutschen Impressionisten erfuhren.

Vor Steinhausens Einzug in Frankfurt kamen auch Thoma, einige Jahre später Trübner dorthin. Thoma trat gleich Steinhausen zu dem Architekten Ravenstein



Abb. 41. Aus dem Sommernachtstraum: Die schlafende Titania.  
Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer. (Zu Seite 38 ff.)

den Zeichnungen, von denen noch viele in den Skizzenmappen Steinhausens versteckt liegen, auf dem Arme der Mutter, schlafend, trinkend, wachend (Abb. 28 und 29). Auf dem „Entwurf für ein Glasfenster vom Jahre 1883“ (Abb. 32) nahen sie sich dem Heiland, der sie segnet und dabei von dem einen Schelm eine Blume nehmen muß, oder sie kommen in kindlicher Feierlichkeit mit Sträußchen in den Händchen zu der Hütte mitten im finsternen Weihnachtswalde, in der das Christkindchen liegt (Abb. 8). Stets weiß der Vater sie in einer besonders lieben, nur ihm vertrauten Stellung einzufangen, mögen sie nun mit großen Kinder-  
 augen in die Welt sich tasten oder über das Wunder einer Spieluhr alles um sich vergessen.

in enge Beziehung. Dieser baute den Malerfreunden die beiden Häuschen vor der Stadt, in denen Thoma neben Steinhausens bis zu seinem Abschied von Frankfurt im Jahre 1907 wohnte. Noch heute lebt Steinhausens in dem schmalen, schmucklosen Hause an der Wolfgangstraße, in das er im Jahre 1880 seine langjährige Braut aus Berlin als Gattin heimholte. Während Thomas Ehekinderlos blieb, wurde es bald im Hause Steinhausens lebendig. Sechs Kinder wurden ihm dort geboren. Bald waren sie seine liebsten Modelle. Neben dem Bilde seiner Frau (Abb. 31), deren schönstes Jugendbild heute das Städelsche Institut besitzt, hat er unzählige Male seine lieben vier Mädels und seine beiden Buben gemalt. Oft gestatten allein ihre Gesichter eine Datierung seiner Bilder, die der Maler zumeist unterläßt. Wir sehen die Kleinen in entzückenden

Gewiß begeg-  
nen sich die lang-  
jährigen Hausnach-  
barn Thoma und  
Steinhausen in so  
manchem. Man  
wird nicht verken-  
nen, in wie vielem  
Thoma dem etwas  
jüngeren Freunde  
kraft seines frische-  
ren Naturells über-  
legen ist. Doch blieb  
ihm die Seele des  
Kindes in ihren zar-  
testen Vorgängen,  
soweit man seine  
Kunst überschauen  
mag, verborgen,  
mußte ihm vielleicht  
verborgen bleiben,  
da ihm eigene Kin-  
der versagt waren.  
Gewiß kann man  
sich die weiche Zart-  
heit der Empfin-  
dung, die uns so  
häufig in Stein-  
hausens Werken be-  
gegnet und man-  
chem gröber Gearte-  
ten nicht behagt,  
aus dem steten Um-  
gang mit Kindern  
erklären. Niemals  
hat Steinhausen die  
große Welt geliebt,  
ja er ist ihr geflücht-  
lich aus dem Wege  
gegangen, wofür so  
recht die karge, un-  
gezwungene Ein-  
fachheit seiner Le-  
bensführung spricht.  
Naturgemäß schloß  
er sich so enger an



Abb. 42. Aus dem 'Sommernachtstraum': Hermia und Lysander.  
Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer. (Zu Seite 38 ff.)

seine Familie an, als es Menschen möglich ist, die durch ihren Beruf zu stetem Um-  
gang mit einer weiteren Umgebung gezwungen sind. Am wohlsten fühlte der junge  
Künstler sich, wenn er mit seinem Malkasten in die Landschaft hinaus wandern  
konnte und dort seine Bilder malen durfte. Es sind in Wahrheit „seine“ Bilder, die  
da draußen entstanden. Für seine Landschaften gilt wie für kaum die eines anderen  
Malers das Dürersche Wort: „Es ist wahrlich Kunst in der Natur. Wer sie heraus  
kann reißen, der hat sie.“ Steinhausen hatte bei diesem Bemühen wenig Ehrfurcht  
vor der zünftigen Technik, was ihm von manchem Anhänger der reinen Malerei noch



Abb. 43. Aus dem Sommernachtstraum: Titania mit dem Dorfschelden.  
Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer. (Zu Seite 38 ff.)

heute verübelt wird. Die Technik kam für ihn schon damals durchaus in zweiter Linie. Wenn er nur das Gewollte irgendwie erreichte, so war ihm alles andere gleichgültig. Merkwürdigerweise ist gerade Steinhausen auf diesem Wege zu technischen Lösungen gekommen, die den auf eine Richtung Eingeschworenen unerreichbar erschienen. In altmeisterlicher Lafermalerei hat er strahlendere Sonnenlandschaften zuwege gebracht als die meisten deutschen Impressionisten durch das Nebeneinanderlegen der ungebrochenen Farben. Dabei verbürgt seine subtile Art, die Farben dünn und leicht aufzutragen und sie sorglich mit den noch nassen Nebentönen zu verschmelzen eine Dauer, wie man sie nur an den alten Meistern beobachtet. Mit ihnen haben sie auch, soweit sie auf Holz gemalt sind, die zarte senkrechte Rißbildung gemeinsam, während die meisten zeitgenössischen Bilder durch den dicken Farbauftrag und die Verwendung von Asphaltuntermalung breite spinnenartige Craqueluren aufweisen, die, wie z. B. bei Menzel, Munkacsy und Lenbach, für viele Bilder eine vollständige Zerstörung in absehbarer Zeit befürchten lassen.

Die ersten Jahre seiner jungen Ehe waren überaus glücklich. Das empfindet man auch vor seinen frühen Landschaften: Wiesen mit Blumen, Bäumen am Hang und jungen Wäldern auf bergigen Halden, Bächen, die durch das Land dahinsprudeln: Schönheiten, die jeden umgeben, der mit offenen Augen vor die Stadt geht (Abb. 27 u. 39). Und doch sah man sie damals noch nicht. Kaum hat jemand vor Steinhausen so deutlich das geheime Klingen und Schwingen der mitteldeutschen Landschaft vernommen. Die internationalen Kritiker sagten, er male „spezifisch deutsche“ Landschaften, Feingeschlossene redeten von Steinhausenschen Lyrismen. Heute muß jeder zugeben, daß Steinhausen wie kaum ein anderer die Seiten der Landschaft instinktiv zu fassen wußte, die dem deutschen Heimatgefühl

den Begriff des Deutschen vermitteln. Auch in Frankreich gibt es geschwungene Höhen mit parkartiger Landschaft. Nur daß das französische Auge nicht die Linien und Reize empfindet, die uns Deutschen als das Wesentliche der Landschaft erscheinen. Besonders wenn unser Blick über die Weiten der norddeutschen Ebene schweift, die Steinhausen später so oft gemalt hat. Da zieht mit den Wolken unsere Sehnsucht zu dem fernen niedrigen Horizonte, träumt sich hinüber ins Land der Ferne, das jenseits von Strom und Heide unter einer strahlenden Sonne sich breitet. Es ist, als ob das uralte deutsche Wandergefühl in solchen Bildern Gestalt gewonnen hätte.

Als Steinhausen in den achtziger Jahren mit diesen Landschaften vor den Leuten erschien, gab's nur wenige, die ihn begriffen. Ihnen schuldete die deutsche Kunst darum großen Dank. Vor allen Simon Ravenstein. Wir berichteten bereits, daß der junge Architekt den Maler, den er auf einem Ausfluge durch Rügen kennen gelernt hatte, nach Frankfurt berief, wo er ihm zunächst in einer Villa in der Jahnstraße die Ausschmückung mehrerer Zimmer mit Blumenfestons in Auftrag gab. Nach der Ausführung dieser weniger bedeutenden Arbeit bat er den Freund, in seiner neuerrichteten Villa am Reuterweg Nr. 60 den Musiksalon mit Fresken auszumalen und die Attika der im Palladiostil gehaltenen Fassade mit Sgraffiti zu schmücken. Damit löste er in Steinhausen Kräfte aus, die wohl nie zur Entfaltung gekommen wären, wenn er zeitlebens auf Staffeleibilder beschränkt geblieben wäre.



Abb. 44. Aus dem Sommernachtstraum: Oberon zeigt seiner Gattin Titania ihren Liebhaber Zettel.  
Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer. (Zu Seite 38 ff.)



Abb. 45. Sgraffito: Eos entschwebt dem Tithonos. 1881. Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer.  
(Zu Seite 41 ff.)

Arbeiten für Simon Ravenstein.  
Der Sommernachtstraum.

Steinhausen wählte für die Ausmalung des Musiksalons der Villa am Reuterweg den Sommernachtstraum Shakespeares als Thema (Abb. 38 u. 40 bis 44). Fünf Szenen füllen die durch einen niedrigen Sockel und schmale Pilaster gegliederten Wände. Ein Rundbild schmückt die Decke (Abb. 40). Leider wurde dieses durch einen Rohrbruch vor Jahren stark beschädigt, so daß der Maler es durch eine auf Leinwand gemalte freie Wiederholung ersetzen mußte.

Als Vorwürfe der Wandbilder wurden folgende Szenen gewählt: 1. Titania hat sich ermüdet niedergelegt und ist eingeschlummert (Abb. 41), nachdem sie ihren Elfen befohl:

Kommt! Einen Ringel, einen Feensang!  
Dann auf ein Drittel 'ner Minute fort!  
Ihr, tötet Raupen in den Rosenknospen!  
Ihr andern führt mit Fledermäusen Krieg,  
Bringt ihrer Flügel Balg als Beute heim,  
Den kleinen Elfen Röcke draus zu machen!  
Ihr endlich sollt den Kauz, der nächtlich freischt  
Und über unsere schmucken Geister staunt,  
Von uns verscheuchen. Singt mich nun in Schlaf;  
An eure Dienste dann, und laßt mich ruhn!

2. Bild. Hermia und Lysander haben sich zum Schlafen entschlossen (Abb. 42). Leise bittet die Braut den Geliebten:

Doch aus Gefälligkeit und Lieb', ich bitte,  
Rückt weiter weg! so weit, wie nach der Sitte  
Der Menschen sich, getrennt von einem Mann,  
Ein tugendsames Mädchen betten kann.  
Der Raum sei zwischen uns. — Schlaf süß! Der Himmel gebe,  
Daß, bis dein Leben schließt, die Liebe lebe!



Abb. 46. Sgraffito: Eos kommt bittend zu Zeus. Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer.  
(Zu Seite 41 ff.)

Im Hintergrunde Droll sie segnend, ehe er dem eingeschlafenen Lysander den Liebesjaft auf die Lider träufelt, durch den ihn tragikomische Liebe zur Helena erfüllt, als diese ihn plötzlich weckt.

3. Bild. Droll narrt Lysander und Demetrius, die sich — beide in Liebe um die zuerst verschmähte Helena entbrannt — im Dunkel des Waldes zum Kampfe suchen.

4. Bild. Auch Titania ist erwacht und hat sich in den Vorher von Droll mit einem Eselkopf bedachten Dorfakteur verliebt (Abb. 43). Sie haben sich niedergelassen. Titania flüstert ihm zu:  
Komm, laß uns hier auf Blumenbetten kosen!  
Beut, Holder, mir die zarte Wange dar:  
Den glatten Kopf besteck' ich dir mit Rosen  
Und küsse dir dein schönes Ohrenpaar . . .  
Schlaf du! Dich soll indes mein Arm umwinden.

Ihr Elfen weg! Nach allen Seiten fort!

Die 5. Szene zeigt Oberon, wie er nach der Entzauberung seiner Gemahlin ihrem schnarchenden Liebhaber Zettel zeigt (Abb. 43).

Titania: Mein Oberon, was für Gesicht ich sah!

Mir schien, ein Esel hielt mein Herz gefangen. —

Oberon: Da liegt dein Freund.

Titania: Wie ist dies zugegangen?

O, wie mir nun vor dieser Larve graut.

Im Rundbild der Decke schließlich sind Oberon und Titania dargestellt, wie sie in seligem Verein auf duftigen Nebelschleiern auf die bunte liebe Welt herablicken (Abb. 40). Auf den Pilastern treiben im Blumen- und Rankenwerk die Elfen Bohnenblüte, Senfsamen, Spinnweb und Motte ihr Wesen. Auf den oberen Rahmenleisten der Bilder sind in weißer Tuschzeichnung auf blauem Grunde Szenen aus dem Lustspiel glossiert, wie Droll als Irrlicht die braven Handwerkerchauspieler in den Sumpf lockt, oder die komischen Helden vor Theseus und seinem Hofstaat „Pyramus und Thisbe“ mimen (Abb. 38).

Der ganze nicht zu große Raum ist so farbig eingekleidet. Ein kräftiges schiefriges Blau bildet den Rahmen, aus dem um so duftiger die Töne der Fresken



Abb. 47. Venus. Skulptur am Fragened an der Zeil in Frankfurt a. M. 1884. (Zu Seite 47.)

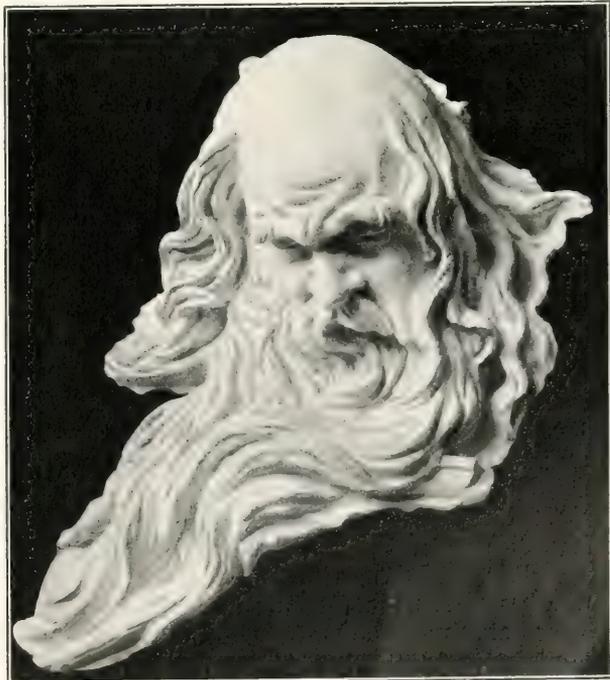


Abb. 48. Saturn. Skulptur am Fragened an der Zeil in Frankfurt a. M. 1884. (Zu Seite 47.)



Abb. 49. Aus dem Zyklus:  
Frau Poesie und der Ritter Renaissance.  
(Zu Seite 44 ff.)



Abb. 50. Aus dem Zyklus:  
Frau Poesie und der Ritter Renaissance.  
(Zu Seite 44 ff.)

hervorleuchten. Durchgängig sind sie im Laubwerk des Hintergrundes in einem schummrigen Hellbraun gehalten, durch das nur hier und da ein kobaltblauer Nachthimmel blickt. Die Figuren des Vordergrundes sind dafür in um so leuchtendere Farben gekleidet. Bei aller Zartheit der Pinselführung scheut sich der Maler nicht, etwa in der köstlichen Liebeszene der Titania mit Zettel neben ein sattes Violett des Eselgewandes ein strahlendes Blau in dem Kleide der Titania zu setzen, mit denen sich das wie ein Rubin leuchtende Kittelchen des dem Esel den Kopf krauenden Elchens Mohnblüte zu wundervollem Dreiklang verbindet. Echte Märchenstimmung weht durch diese lieblichen Schöpfungen, die das ewig junge Liebespiel künstlerisch aufs neue erstehen lassen.

Während Steinhäusen den Musiksalon ausmalte, schmückte Hans Thoma die Decke des Treppenhauses mit einem großen dreiteiligen Fresko mit Darstellungen aus der germanischen Götterfage. Deutlich zeigt sich auch in diesem Nebeneinander der tiefe Unterschied der beiden Künstlerindividualitäten. Neben dem derb zupackenden sanguinischen Temperament des starke und bunte Farben liebenden Thoma die verträumte Art Steinhäusens.



Abb. 51. Aus dem Zyklus:  
Frau Poesie und der Ritter Renaissance.  
(Zu Seite 44 ff.)



Abb. 52. Aus dem Zyklus:  
Frau Poesie und der Ritter Renaissance.  
(Zu Seite 44 ff.)

### Die Sgraffitti.

Die Vorliebe der Zeit um 1880 für die Renaissance, die die Baumeister zu eingehenden Studien der italienischen Baukunst veranlaßte, brachte auch eine kurze Wiederbelebung der italienischen Sgraffitotechnik mit sich. In Frankfurt finden sich noch heute eine ganze Reihe von Bauten, die mit Sgraffiti geschmückt sind. Ihre Technik, die inzwischen wieder in Vergessenheit geraten ist, erfordert zunächst eine schwarze Putzschicht, über die nach ihrem Erhärten eine zweite weiße gelegt wird. Auf diese trägt alsdann, solange sie noch weich ist, der Künstler seine Zeichnung auf und kratzt sie dort, wo er Schatten und Linien wünscht, bis auf die schwarze Schicht durch. So ergibt sich eine recht wirksame Schwarzweißzeichnung, die selbst in unserer feuchten Witterung sich lange erhält.

Steinhausen hat an mehreren Häusern Ravenssteins diese Technik angewandt. Die schönsten und besterhaltenen Sgraffiti seiner Hand zeigt heute die Villa Ludo Meyer, die uns von den Fresken des Sommernachtstraumes her bereits bekannt ist. Sie zieren den Streifen zwischen den Fenstern des zweiten Stockes und dem Dach. Der Künstler wählte als Vorwurf die Sage von Cos und Tithonos, wie sie Ovid in seinen Metamorphosen besang. Im ersten Bilde (Abb. 45) entschwebt Cos dem Geliebten, während der Morgenstern den Tagesanfang verkündet; im zweiten bittet



Abb. 53. Aus dem Zyklus:  
Frau Poesie und der Ritter Renaissance.  
(Zu Seite 44 ff.)



Abb. 54. Aus dem Zyklus:  
Frau Poesie und der Ritter Renaissance.  
(Zu Seite 44 ff.)

sie Vater Zeus, dem Sohne der Erde ewiges Leben zu gewähren; im dritten naht sie sich zum letztenmal dem uralt gewordenen Gemahle, für den sie die ewige Jugend zu ersehnen vergaß (Abb. 46). Bald wird er als Grille sie allmorgendlich begrüßen, worin auf ihre Bitten ihn die Götter verwandelten. Schmale Zwischen-



☒

Abb. 55. Die Argonauten. 1885. (Zu Seite 80.)

☒



Abb. 56. Die Asphodelos-Wiese. 1885. (Zu Seite 80.)

sähe mit Fackeln tragenden Putten trennen die drei großen Bilder. Die Anmut ihrer schönen Gestaltung, die nur durch spätere Erneuerung des linken Viertels des ersten Bildes durch fremde Hand etwas gelitten hat, spricht deutlich auch aus den Abbildungen, die viele an die rührenden Verse Bürgers von Cos' und Tithonos' traurigseligem Geschick erinnern werden. Sie zeugen zugleich für die Liebe, mit der die Baumeister des sogenannten Renaissanceismus ihre heute sooft zu Unrecht verurteilten Bauten ausführten. Daß auch Steinhausen in der Nachbarschaft von so edel angewandten reinen Hochrenaissanceformen ganz von selbst auf Vorbilder dieser Zeit, wie etwa die Fresken der Farnesina sich stützte, wird ihm niemand verübeln, der die Abhängigkeit jedes Künstlers von zeitlichen Geschmacksströmungen als etwas Notwendiges anerkennt. Man macht heute auch Raffael keinen Vorwurf daraus, daß er bei der Ausmalung der Loggien des Vatikans die bei den Ausgrabungen in den sogenannten Grotten gefundenen antiken Ornamente, die Grotesken, benutzte. Zudem wird man den weitgehenden Unterschied zwischen dem angeführten Vorbilde und Steinhausens Sgraffiti bei genauem Vergleich sofort erkennen.



⊠

Abb. 57. Bildnisgruppe. Tuschzeichnung. 1887. (Zu Seite 96.)

⊠

Neben dem Streifen der Hauptfassade schmückte der Künstler in der gleichen Technik das Feld über dem etwas zurückliegenden Türanbau mit dem von Ranken umspinnenen Bilde einer Mutter, die ihren Kindern Märchen erzählt.

In gleicher Art wurden alsdann von ihm die beiden Häuser im Gärtnerweg Nr. 16 und Nr. 10 bemalt. Das erste zeigt in drei Lünetten die Geschichte der Gold- und der Pechmarie bei Frau Holle, das zweite in einem längeren Streifen unter dem Dach Szenen aus der Legende des Tobias. Die Wirkung des letzten sollte durch reichliche Vergoldung noch gehoben werden. Leider ist diese zum großen Teil durch Regen und Wind wieder zerstört. Das Haus Gärtnerweg Nr. 10 hatte sich Ravenstein ebenfalls für sich gebaut, nachdem er das erste am Reuterweg kurz nach dem Einzug an den Baron Dettinger verkauft hatte, von dem es später auf seinen jetzigen Besitzer Ludo Meyer überging. Für die innere Ausstattung des neuen Hauses wurden wiederum Thoma und Steinhausen berufen. Thoma wählte auch hier das Treppenhaus, wo weite Flächen ihn lockten, Steinhausen übernahm die Ausmalung des Salons. Während Thoma sich an die germanischen Nibelungen hielt und mit wuchtigem Pinsel seine großen Bilder heruntermalte, die manchmal ein grotesker Humor durchzuckt, dichtete Steinhausen ein eigenes Märchen:

Wie Frau Poesie vom Ritter Renaissance gefunden und erobert wird.

Das ganze Zimmer ist als eine große Rosenlaube gedacht, deren Wände nur durch halbbogenförmig geschlossene Blendnischen unterbrochen werden (Abb. 49 bis 54). Sie bieten über eine Rosenhecke hinweg den Blick ins weite Land. Zugleich spielt sich in ihnen das eigentliche Geschehen ab. In der Mitte sitzt vor der Hecke zwischen Lilien und Rosen Frau Poesie und liest in einem Buche, sinnt und lauscht. Lauscht des fröhlichen Lärmes der Kinder und Engel, die in den Nachbarnischen in seliger Lust sich tummeln, während leise der Dichter gewandert



Abb. 58. Elfe und Zwerg.  
Im Besitz des Herrn Dr. Hesse in Frankfurt a. M.





Abb. 59. Ruhe auf der Flucht.  
Im Besitz des Herrn Stadtrats W. Rössinger, Frankfurt a. M.



⊠

Abb. 60. Schneewittchen. Tuschzeichnung. (Zu Seite 48.)

⊠

kommt und so selbstverständlich über die Hecke in den Märchengarten schaut, als wäre er ihm längst vertraut. Von der anderen Seite aber kam böses Gelichter, Stiefmutterköniginnen, alte Basen und aufgeblasene Philister, und wirft hämische Blicke in den stillen Garten. Plötzlich reitet der Ritter der Renaissancekunst, ein echter Märchenprinz, daher. Er hat Frau Poesie gesehen, und Liebe zu ihr hat ihn ergriffen. In mächtigem Sprung setzt sein Renner über die Hecke, um die schöne Frau zu holen. In der letzten Nische ist das Gartentor weit geöffnet, ein breiter Weg führt in endlose Weiten und ganz hinten reitet das selige Paar, der Prinz und Frau Poesie, auf einem Roß in die herrliche Welt hinein.

Gewiß gehört dieser Zyklus zu dem Lieblichsten, was dem Meister je gelang. Denn diese Bilder wurden aus der seligen Stimmung ersten Eheglücks geschaffen. Man wird in Frau Poesie das Idealbild der Gattin des Künstlers erkennen, während aus den köstlichen Kinder- und Engelgesichtern der helle Jubel der Steinhäusenschen Kinderstube lacht.

Noch ein Wort über die Technik dieser Wandgemälde. Die Fresken des Sommernachtstraumes waren einfach mit Petroleumfarben auf milchgetränkten polierten Gipsstück gemalt. Die sattere Farbigkeit der Rosenlaube wurde durch eine von dem Steinhäusen befreundeten Maler Sattler angefertigte Mischung erzielt, in der neben Petroleum natürliches Pflanzenwachs eine große Rolle spielte. Auch ein an modernste Startfarbigkeit gewöhntes Auge wird über die Leuchtkraft dieser Fresken erstaunt sein, die, wenn sie auch nicht den technischen Namen Fresko, d. h. Gemälde auf frischem, während des Malens noch nassem Kalk, verdienen, den echten kaum an Tonschönheit und Haltbarkeit nachstehen.

Ziemlich gleichzeitig mit der Ausmalung des Ravensteinschen Musikzimmers arbeitete Steinhäusen an Kartons für die Außenfassade des gewaltigen Bavariahäuses, das Simon Ravenstein an der Schillerstraße im Jahre 1883 errichtete.



Abb. 61. Schneewittchen. Holzschnitt. (Zu Seite 48.)

Ihm wurde die etwas spröde Aufgabe zuteil, auf den einzelnen Feldern zwischen den Fenstern des Mezzaningeschosses historische Gestalten aus der Frankfurter Geschichte darzustellen. Er beschränkte sich auf eine möglichst charakteristische zeichnerische Illustration und brachte dabei manche Gruppe zustande, die des monumentalen Schwunges nicht entbehrt. Am schönsten gelang ihm zweifellos die Gestalt Kaiser Barbarossas, von der sich eine Abbildung in der bei der Einweihung des Bavariahauses erschienenen Denkschrift findet. Die Fresken selbst, die von anderen übertragen wurden, haben leider durch Rauch und Witterungsunbilden stark gelitten. Bekannter blieben die großen Wandbilder von Thoma in dem Café Bauer des Parterres, die einen Bacchus- und Sambrinuszug darstellen. Als interessantes Zeitdokument mag die Tatsache erwähnt werden, daß diese Fresken mehrere Jahre mit Stoff überspannt sein konnten, ohne daß das Publikum sie vermist hätte. Zuerst hatte es sich — bisher nur an schöngestige Allegorien gewöhnt — über den derben Humor und die moderne Einkleidung der Gestalten des Zuges empören zu müssen geglaubt.

Kurze Zeit nach der Beendigung des Bavariazyklus sollte Steinhausen Gelegenheit finden, sich auch als Plastiker zu versuchen. Er modellierte mit flottem Zuge, der keineswegs den Anfänger verrät, die mächtigen Konsolenhäupter unter der Attika des Kaiser Karl-Hauses, das ebenfalls unter Ravensteins Leitung anfangs der achtziger Jahre gegenüber der Hauptwache entstand und noch heute im Volksmunde nach diesen Köpfen den Namen Fraßeneck führt. Als Vorwurf dienten die sieben Planeten, unter denen ihm das gewaltige Haupt des Saturn besonders gelang. Jedenfalls läßt dieser erste bildhauerische Versuch bedauern, daß er außer wenigen noch im Besitz des Künstlers befindlichen Porträtbüsten der letzte blieb (Abb. 47 u. 48). Ernstere Aufgaben mochten die flüchtige Bildhauerneigung dieser Jahre verdrängt haben.

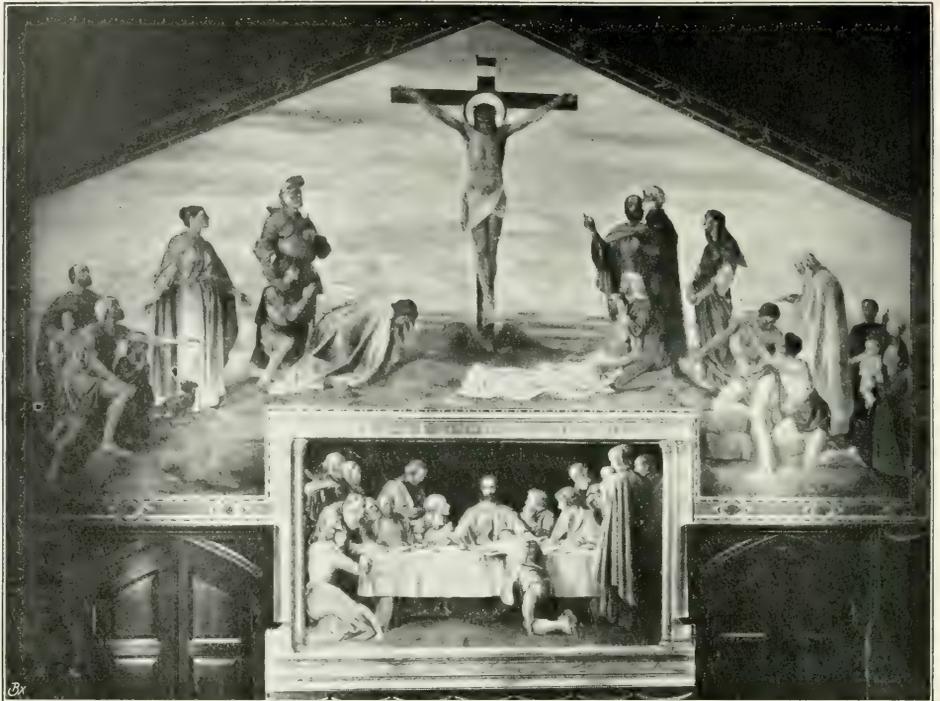


Abb. 62. Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid.  
Wandgemälde im Missionshause zu Wernigerode. 1890. (Zu Seite 50 ff.)

Die Beschäftigung mit den Schriften Sören Kierkegaards, dessen Lehre in den achtziger Jahren zahlreiche Anhänger fand, regte auch Steinhausen zu tiefem Nachdenken an. Der Einfluß dieser mehr ekstatisch spekulativen als künstlerisch bildmäßigen Denkformen auf Steinhausens Kunst darf nicht immer als glücklich bezeichnet werden. Man wird Steinhausens Künstlerschaft nicht zu nahe treten, wenn man Bilder dieser Zeit wie „Christus und die Griechen“ oder „Johannes und die Pharisäer“ als Illustrationen solcher Gedankengänge nicht in gleicher Weise wie David Koch lobt. Zudem muß man sich nicht verhehlen, daß die teilweise Entfremdung mancher Kunstfreunde von Steinhausen zum großen Teil auf das Konto dieser theologischen Spekulationen zu setzen ist, die vielleicht mehr, als es dem Künstler selbst bewußt wird, in der geistigen Erbschaft seiner Mutter begründet erscheinen. Dem Steinhausens Familie mütterlicher Seite soll — einer alten Familientradition zufolge — von spaniolisch-holländischer Herkunft sich ableiten. Vielleicht, daß man mit einem gewissen Recht die außerordentliche Differenziertheit und den Hang zu manchmal doktrinäerer Grübelei in dem nach außen so wohlthuend schlichten Wesen des Künstlers dieser Blutmischung in Rechnung setzt.

Um so herzerfrischender wirken dann wieder die Illustrationen von „Schneewittchen“, die, ursprünglich nur für die eigenen Kinder bestimmt, 1886 im Verlage bei J. Alt in Frankfurt erschienen (Abb. 60 u. 61). Zwanglos sind ihnen nach Inhalt und Stimmung so köstliche Blätter wie Mutter und Kind, eine später in lithographischem Druck vervielfältigte Kreidezeichnung auf grünem Papier, oder die im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene Lithographie „Der Größte im Himmelreich“ beizuordnen (Abb. 30). Bei der letzten merkt man nichts mehr von Kierkegaardschen Ideen. Jesus steht hinter einer Steinrampe, neben

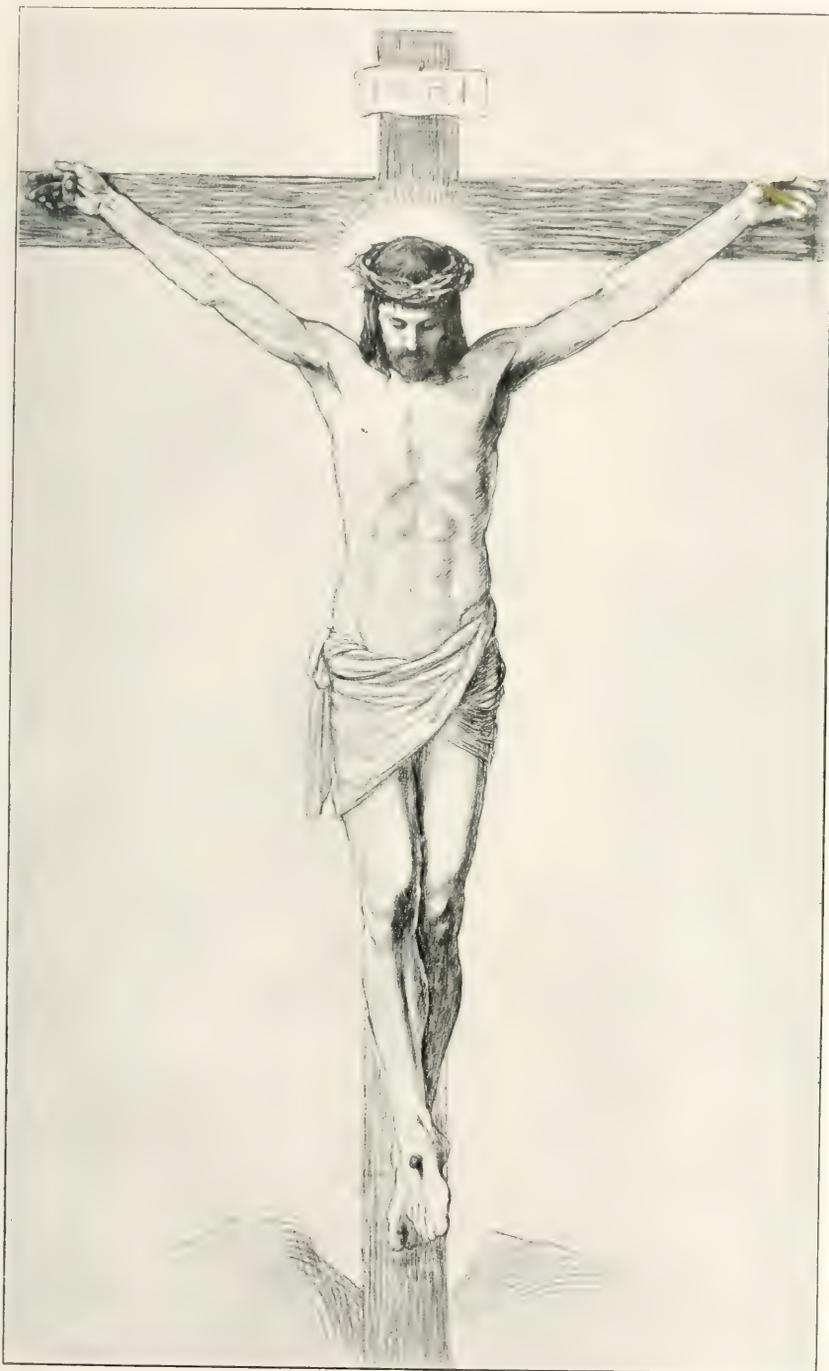


Abb. 63. Karton zum Mittelstück des oberen Wandbildes im Missionshause zu  
Wernigerode. 1890. (Zu Seite 50 ff.)

ihm ein Kriegermann und zwei sich streitende Jünger, an seine Brust gelehnt ein Mägdelein von fünf Jahren, das mit nackten Füßchen auf der Rampe steht, — ein lieber Wildfang mit zausigen Haarsträhnen. Während der Heiland sinnend zur Seite schaut, blickt es mit vollem Auge uns an, wie nur Kinder uns ansehen können, denen der Himmel unbekannt ist, weil sie noch in ihm leben.

Die Frucht so vieler, stiller Arbeit durfte der Künstler in größeren Aufgaben reifen sehen. Steinhausen hat das seltene Glück gehabt, an wirklich monumentalen Aufträgen seine Kraft zu messen. Im Theobaldstift zu Wernigerode, im Faniteum zu St. Veit bei Wien, im Kaiser Friedrich-Gymnasium zu Frankfurt



Abb. 64. Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid.  
Karton zum oberen Wandbilde im Missionshause zu Wernigerode. Linke Hälfte. (Zu Seite 50 ff.)

und in jüngster Zeit in der neu errichteten Lukaskirche zu Frankfurt wurden ihm große Wandflächen zur Verfügung gestellt. Steinhausen hat mit Recht in diesen Arbeiten die größten Aufgaben seines Lebens gesehen. Er hat nicht nur in ihnen das Maß seiner Kräfte bis an die Grenzen seiner Begabung erschöpft, sondern auch in ihnen die Summe seiner Lebensanschauung wie in einer Bekenntnisschrift niedergelegt.

#### Wernigerode.

Zunächst wurde ihm im Jahre 1890 für den Saal des Missionshauses zu St. Theobald in Wernigerode die Aufgabe, die Stirnwand mit einem Wandgemälde zu schmücken (Abb. 62 bis 65 u. 67). Er legte ihm das Wort Jesu zugrunde: Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. Auf einer

flachen Hügelkuppe, deren Linien in der Schrägung der Saaldecke widerklingen, reckt sich hoch gegen den Abendhimmel das Kreuz. An ihm hängt, von keiner Wunde entstellt, der Heiland, als schwebte er segnend mit weitgeöffneten Armen empor. Nur das Haupt neigt sich in leidvoller Demut, an liebjähliches Wort gemahnend:

Auf Höhen bin ich heimisch,	Ein Niederschauender bin ich,
Nach Höhen verlangt mich nicht.	Einer der segnen muß:
Ich hebe die Augen nicht empor;	Alle Segnenden schauen nieder.

In breitem Abstand vom Kreuze staffeln sich die, die, der Mahnung des Heilandwortes folgend, sich ihm wie einem Symbole nahen. Nur die große Sünderin



Abb. 65. Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid.  
Karton zum oberen Wandbilde im Missionshause zu Wernigerode. Rechte Hälfte. (Zu Seite 50 ff.)

wagt sich ihm kniend näher, aber auch die zu Boden niedergezwungene Linie ihres Rückens vermag nicht die feierliche Leere um das Kreuz zu überbrücken. Dann folgen von rechts und links die Gruppen der Gläubigen, die ein Bibelfundiger schnell erkennen wird. Von links: der Hauptmann von Kapernaum mit seinem kranken Knechte, das kananäische Weib, der Vater mit seinem mondlichtigen Knaben, ein elender Bettler, ein in Gebet versunkenes Weib. Von rechts: ein Pfarrer mit zerwühltem Gesicht, den ein Freund mit stillem Antlitz auf den Heiland weist, zu ihren Füßen ein kniendes Mädchen mit ihrem am Boden hingestreckten schwerkranken Vater. Sein Haupt liegt im Schoße der Tochter, die es mit sorglichen Händen zum Kreuze emporrichtet, hinter beiden die hoheitvolle Gestalt der Maria Magdalena mit dem Salbengefäß, ein Lahmer gestützt auf einen Freund, ein Greis, der halbblind den Weg ertastet, die junge Mutter, die



Abb. 66. Der Künstler und seine Gattin im Garten zu Wernigerode. 1894.  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum. (Zu Seite 97.)

ihr Kind Jesus entgegenstreckt, schließlich ein Wanderer, der auf dem Weg hinter dem Hügel emportaucht.

Man hat von theologischer Seite gern vor diesem Bilde auf Steinhausens Studium Kierkegaards hingewiesen und das einsame Stehen der Leidbeladenen vor dem Glaubenssymbol des Kreuzifixes als die bildnerische Umdeutung seiner Lehre von der Einsamkeit des einzelnen Menschen vor Gott, dem Erlöser, ausgelegt. Mögen immerhin solche Gedanken dem Maler bei seinem Werke durch den Kopf gegangen sein, man täte ihm als Künstler unrecht, wollte man seine Komposition nur auf eine derartige literarische Grundlage stellen. Selbst aus dem eingehendsten Studium der Schriften des dänischen Theologen wäre die künstlerische Sicherheit dieses Gruppenbaues nicht zu erklären. Auch in der Geschichte des monumentalen Wandbildes wird man vergeblich nach Parallelen zu diesem Golgatha suchen. Wohl wird man in Einzelheiten an Raffaelsche Kompositionen erinnert, als Ganzes bleibt es in dem steilen Auftragen der einzelnen Gruppenmitglieder und ihrer Verbindung durch nebengeordnete Figuren eine eigene Schöpfung Steinhausens. Keiner hat vor Steinhausen den Stolz der Kanaaniterin in so reine Anschauung übersetzt wie in diesem schlanken Weibe mit der freimütigen Armbewegung, eingedenk des Wortes des Markus: Und es war ein griechisch Weib aus Syrophönizien. Oder das Hochgemute der gegenüberstehenden Maria Magdalena empfunden, die verwandt den hohen Florentinerinnen des Quattrocento einherstreitet, während andere Künstler sie nur als die Demütige darstellten. Dennoch durchbrechen solche Einzelheiten den Rhythmus der Gesamtgestaltung nicht. Jeder ist dem Zuge des verweilenden Schreitens untergeordnet, der zur Mitte drängt, als pilgerten noch viele ungehoben hinter den ersten den Kreuzeshügel hinan.



Abb. 67. Dieser nimmt die Sünden an und isset mit ihnen. Unteres Wandbild im Kapitelsaal zu Bernierode. (S. Seite 50 ff.)

Gleichsam als Predella zwischen den beiden Türen der Saalwand setzte Steinhausen noch ein zweites unter das Kreuzesbild, eine Darstellung verwandten Inhaltes: „Dieser nimmt die Sünder an und isset mit ihnen“ (Abb. 67). Wiederum Jesus der Mittelpunkt. Mitten unter Bauersleuten hat er sich an



Abb. 68. Aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit: Durstige tränken. Karton. Im Faniteum des Grafen Landoronski in St. Veit bei Wien. 1895—1897. (Zu Seite 60 ff.)

einem einfachen langen Tische zum Mahle niedergelassen. Da stürzt der verkommene Sohn herein, zurückgekehrt von schwachvoller Wanderschaft. Mit harten Gesichtern, in denen hier die Verzweiflung, dort Verurteilung, Angst und Dumpfheit sich malen, schauen sie auf den Eindringling. Nur der Herr öffnet ihm, der seinen Kopf auf der Tischplatte birgt, die Arme. Auch die Gedanken der um Jesus sich Drängenden beschäftigen sich mit dem Verkommenen, aber in jedem



Abb. 69. Aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit: Hungerige speisen. Karton.  
Im Familienum des Grafen Landoronski in Et. Zeit bei Wien. 1895—1897. (Zu Seite 60 ff.)

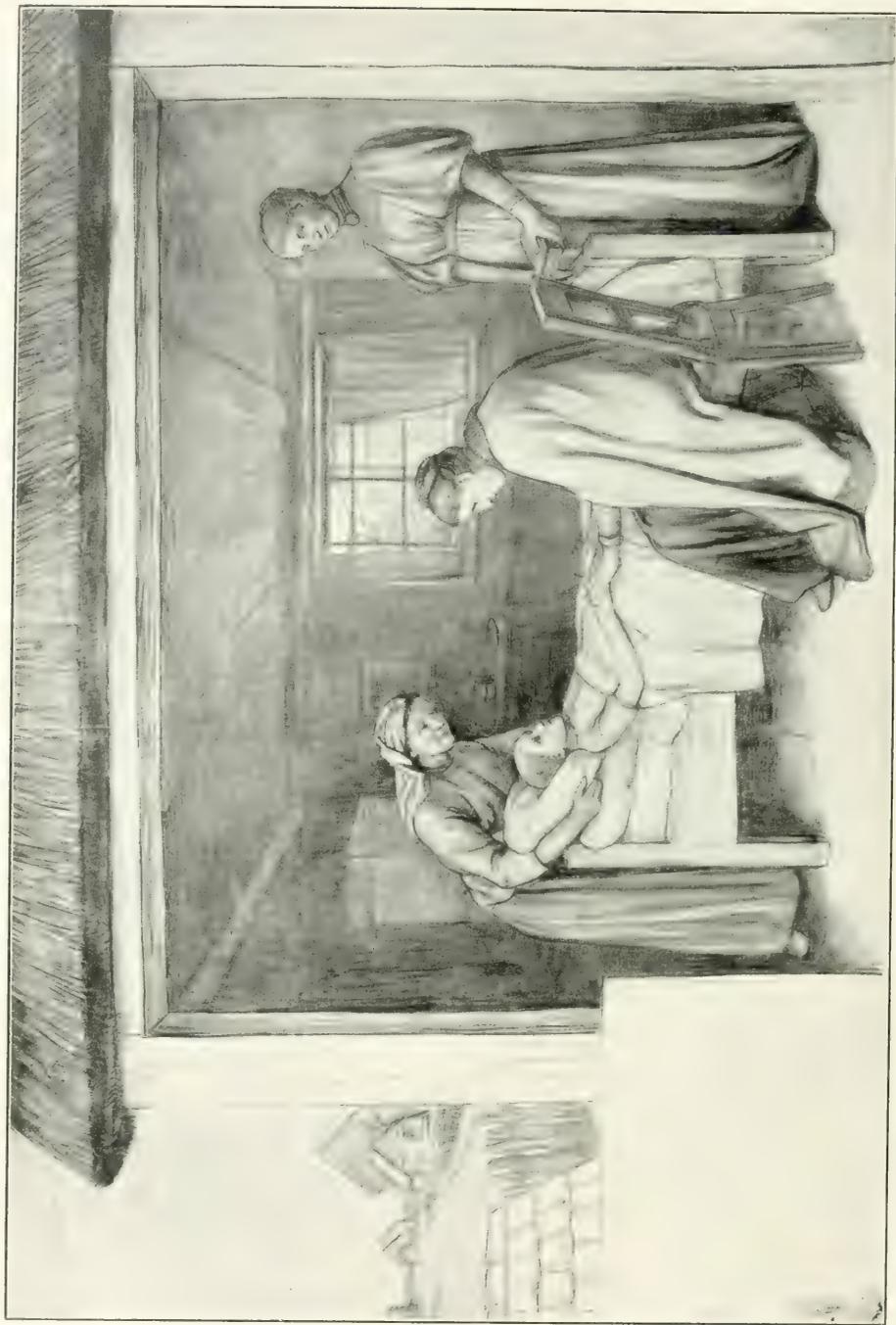


Abb. 70. Aus den Sieben Betten der Barmherzigkeit: Kranke besuchen. Karton.  
Im Saniteum des Grafen Landoronski in St. Petersburg. 1895—1897. (Zu Seite 60 ff.)



2166. 71. Aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit: Gäste beherbergen. Karton.  
Am Fautteum des Grafen Landoronski in St. Petri in Wien. 1895—1897. (3u Seite 60 ff.)



Abb. 72. Handstudie. Kreidezeichnung. (Zu Seite 67.)

lebt ebenso stark die eigene Sorge um das Tägliche, die Stumpfsheit harter Arbeit macht ihnen die Augen leer, die Stirne mürrisch. Da geht es wie eine Erlösung durch sie, daß er, der Reine, ihnen, den selbst Schuldbeladenen, das Richteramt abnimmt.

So wird dieses Bild zu einem Dokument des im neunzehnten Jahrhundert neu erwachten sozialen Idealismus, der sich auf die Liebestätigkeit des Menschen Jesus gründet. Darüber hinaus wird es seinen künstlerischen Wert als selten glückliche kompositorische Leistung bewahren. Wie man kaum empfindet, daß diese Bauern in moderner Tracht sich um den in alter Idealgewandung gekleideten Heiland scharen, so wird man auch erst nach längerer Betrachtung erkennen, wie weise die Gruppen um den Tisch herum aufgebaut sind. Als das stärkste Motiv wird die Rückansicht der Frau rechts neben dem verlorenen Sohn empfunden, zu deren hoher Gestalt die Gruppierung emporjährt. Nur sie

schaute mit wahren Mitleid auf den Gefallenen und lenkte so den Blick auf Jesus, den Mittelpunkt, zurück.

Später hat Steinhilber dieses Bild in einer großen Lithographie wiederholt. Er veränderte nur den schlichten Hintergrund des Wernigeroder Freskos in eine von einer Tür und zwei Fenstern durchbrochene Wand, durch die ein weiter Blick in eine fröhliche Wald- und Hügelandschaft sich öffnet. Was dadurch die Darstellung an Dramatik durch die Ausnutzung des Gegensatzes der unbekümmerten Außenwelt und der Not in der zimmerlichen Enge gewann, verlor sie an monumentaler Kraft.



Abb. 73. Der Judaskuß. 1909.



Abb. 74. Die Füchse haben ihre Höhlen ... Lithographie nach einem Aquarell. Um 1890.  
Frankfurt a. M., Sammlung Fräulein B. Bertholdt. (Zu Seite 66.)



Abb. 75. Studie. Kreidezeichnung. (Zu Seite 67.)

### St. Veit (1895 bis 1897).

Schon nach vier Jahren wurde Steinhausen eine neue monumentale Aufgabe zuteil. Graf Karl Landoronski, dessen Name in der Kunstforschung einen ehrenvollen Klang besitzt, berief den Künstler nach Wien, um ihm bei der Ausschmückung des Janiteums zu helfen, das er zu Ehren seiner verstorbenen Gemahlin Janita über Wien am Lainzer Bergpark in St. Veit zum Besten erholungsbedürftiger Kinder errichtet hatte. Adolf Bayersdorffer, der dem Grafen auch den Architekten Laroche empfohlen hatte, vermittelte die Bekanntschaft mit Steinhausen. Den Grafen mochte zu dieser Wahl die Vorliebe für die italienische Renaissance bestimmen, für das frühe Quattrocento, dessen Geist er in manchem Werk Steinhausens wiederzufinden glaubte. So war bereits das Rekonvaleszentenheim in den reinen Formen dieser Epoche errichtet worden. Eingebaute alte Portale, Wappen und andere Architekturstücke aus dieser Zeit sollten den historischen Eindruck verstärken.

Steinhausen war gerne dem Ruf des Grafen gefolgt und bezog in der Nähe des Janiteums die sogenannte Einsiedelei, in der er fast zwei Jahre hauste. Zunächst ging es ans Planemachen. Der Graf hatte, um der Liebestätigkeit seiner Gemahlin ein Denkmal zu setzen, vom Künstler die Ausmalung des Hauptganges verlangt, die die sieben Werke der Barmherzigkeit veranschaulichen sollte. Steinhausen versuchte zunächst durch Zerteilung die Wand zu gliedern, indem er über einer schmalen Predella die sieben Hauptbilder aufbaute, dergestalt, daß sich jeweilig



Abb. 76. Ruhe auf der Flucht.  
Frankfurt a. M., Sammlung Simon Ravenstein.





Abb. 77. Der Judasbissen. Radierung. (Zu Seite 68.)

unter einem Vorbild eines Werkes der Barmherzigkeit aus dem Neuen Testament in der Predella gleichsam die Nutzenwendung für das tägliche Leben zeigte. So war dem einfachen Bilde „Hungrige speisen“ die „Speisung der Fünftausend“ übergeordnet, für das Thema „Tote begraben“ war „Jesu Grablegung“ als Hauptbild gewählt, für das „Durstige tränken“ die Episode „Jesus und die Samariterin am Brunnen“. Dieser Entwurf blieb in der ersten Skizze stecken. Dem Grafen gefiel diese manchmal zu theologisch spekulative Gegenüberstellung nicht. Er bestimmte deshalb den Künstler, die einfachen, auch den im Bibellesen weniger



Abb. 78. Das Mädchen, das sich in Dornen verstrickt.  
Radierung. (Zu Seite 78.)

gewandten katholischen Beschauern sofort verständlichen Schilderungen der sieben Werke der Barmherzigkeit als Hauptbilder nebeneinander zu setzen. Zweifellos zum Besten des Werkes. Was es an geistvollen und feinen Einzelzügen verlor, gewann es an künstlerischer Einfachheit, zumal es auch dem Grafen gelang, Steinhäusen dazu zu bewegen, die Bilder in der bis dahin vermiedenen reinen Freskotechnik zu malen. So bieten sich heute die Bilder nach fünfzehnjährigem Bestehen noch in unversehrter Schönheit, die ihnen eine weitere unbeschränkte Dauer zu gewährleisten scheint.

Nach dem neuen Plane wurden zunächst neue Kartons geschaffen. Nach ihnen mußten auch die diesem Buche beigelegten Abbildungen gefertigt werden, da bei der beschränkten Breite des Ganges keine gute photographische Aufnahme der Originale gelingen will (Abb. 68 bis 71). Durch die Übertragung der Kartons in das Fresko, das infolge des schnellen Trocknens des jedesmal frisch angetragenen Kalk-Malgrundes eine eilige Arbeit verlangt, ergab sich von selbst eine wesentliche Vereinfachung der Vorzeichnung. Ihre

leuchtende Farbigeit nahm ihnen den Rest der etwas akademischen Kühle, die sich in manchen Gewandpartien der Kartons fühlbar macht.

Über einem einfachen Stucksockel reiht sich Bild an Bild, ohne auf die beiden Türen besondere Rücksicht zu nehmen, die die Folge durchbrechen. Die Gemälde trennen einfache ornamentierte Streifen, in deren obere Vereinigung mit dem horizontalen Rahmenstreifen unter der Decke jeweils das Bild eines Engels eingefügt ist. Drei Breitformate wechseln mit drei Hochformaten. Der siebente Karton „Tote begraben“ blieb unausgeführt. Steinhäusen malte dafür auf der Stirnwand des Ganges das Bild „Jesus als guter Hirte“.

Die Abbildungen entheben einer ausführlichen Beschreibung des Inhaltes. Die Aufgabe wurde dem Künstler durch den Wunsch des Grafen erschwert, in den darzustellenden Personen die Porträts seiner Familie, vor allem das seiner Frau



Abb. 79. Kötelstudie. (Zu Seite 67.)

zu verewigen. Da Steinhausen von vornherein nur typische Vorgänge schildern wollte, so wählte er, um seinem Ziele treu zu bleiben und auch um seinen Auftraggeber zu befriedigen, in Tracht und Bildnissen einen Mittelweg zwischen zeitloser und zeitgenössisch begrenzter Darstellung. Er vermied dadurch fast von selbst



Abb. 80. Aktstudie. Kötelzeichnung. (Zu Seite 67.)



Abb. 81. Studie zu einem Schächer. Kreidezeichnung. (Zu Seite 78.)

die Leere, die besonders die Allegorien der späten Nazarener so wenig erfreulich macht. Unbestreitbar rückt die Gestaltung nahe an die von Puvis de Chavannes heran, zeigt aber auch wieder soviel Eigenes, daß man sich hüten muß, von einer wesentlichen Beeinflussung durch den französischen Meister zu sprechen. Bei diesem sind die Gruppen breiter und massiger gefügt, während die Natur nur als Hintergrund zu den Vordergrundszenen gedacht ist. Die Figuren sind männlicher empfunden. Steinhausen legte weit weniger Gewicht auf die Durchbildung der Gruppen. Bis auf die Ausnahme des Bildes „Nackte Kleiden“, wo eine Gruppenbildung im Sinne von Puvis angestrebt erscheint, sucht er aus Figuren und Hintergrund eine künstlerische, man möchte sagen musikalische Einheit zu schaffen. Sie wird von jedem sofort vor dem Bilde „Gäste beherbergen“ empfunden werden (Abb. 71). Unmittelbar klingt aus der gedehnten Flur, über die die Abendsonne ihre letzten Strahlen sendet, das Bedürfnis nach Ruhe. Alle Linien des Hintergrundes ziehen ohne wesentliche Unterbrechung quer zum Bilde; nur der Zaun, an dem das arme Paar hockt, führt hart in die Tiefe und bewahrt das Ganze vor zu flacher Teppichwirkung. Dagegen schwingt im ersten Bilde der Reihe „Hungrige speisen“ eine heitere Morgenstimmung (Abb. 69). Auf und ab steigen die Linien der Hügel, frisch schneidet das Baumlaub über dem Zaun in die Luft, auch die Personen sind im lockeren Nebeneinander geordnet. Den höchsten Reiz atmet das Hochformat: „Durstige tränken“ (Abb. 68). Wie in ihm der Umrißbogen der beiden Gestalten des Vordergrundes von den Wölbungen und runden Fenstern der Halle dahinter



Abb. 82. Und er lehrte sie. Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. 1902. (Zu Seite 69 ff.)



und sogar noch des Brunnens am Ende des Gartenweges aufgenommen wird, das mag an die Kreise erinnern, die auf glatter Wasserfläche ein Steinwurf zum Ufer ziehen läßt. Vielleicht, daß mancher sogar in diesem Schwingen der Bogenlinien die tiefen gleichmäßigen Züge des durstigen Trinkens empfinden mag. Dazu das stille Atmen des Sommertages, dessen zehrende Hitze in dem langsamen Schreiten der barfüßigen Magd zum Brunnen zum Ausdruck kommt.

Auch in den Farben suchte Steinhausen die jeweilige Stimmung des Vorganges herauszuheben. Bei aller Rücksicht auf die Gesamtwirkung des ganzen Bildstreifens ist jede einzelne Komposition auf eine ihr eigentümliche Farbigkeit gestellt. Neben den matten Tönen des Abendbildes stehen die frischen kalten Farben eines windigen Herbsttages, daneben die schummrigen Valeurs der Krankstube und schließlich der in harter Kellerbeleuchtung sich abspielende Besuch im Gefängnis. Wie ein Schlußakkord aus dieser bunten Melodie erscheint darum am



Abb. 83. In der Abenddämmerung. Radierung. (Zu Seite 68.)



Abb. 84. Der barmherzige Samariter.  
Predelienbild in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 79.)

Ende der Reihe das Bild des guten Hirten, der so zufrieden und gütig seine Lämmer zum Bache führt. In den frischen und doch wieder weichen Farben dieses Bildes treffen sich alle, die in dem langen Frieße — einzeln betrachtet — manchmal nicht ganz friedlich nebeneinander standen.

Lithographien — Zeichnungen — Radierungen.

Nach der Rückkehr nach Frankfurt beschäftigte sich Steinhäusen die nächsten Jahre vorwiegend mit graphischen Arbeiten. Aus dem gleichen Wunsche, denen die Bemühungen des Dürerbundes, des Kunstwarts und des Pfarrers Koch entsprangen, durch Verbreitung billiger Künstlerdrucke der Entartung des allgemeinen Geschmacks entgegenzuwirken, schuf er eine ganze Reihe von Lithographien, zum Teil nach seinen früheren Werken, zum Teil auch nach neuen Entwürfen. Sie fanden besondere Verbreitung durch den Buchhandel christlicher Schriften (Abb. 34 u. 74).

Die Technik der Lithographie, bei der der Zeichner direkt auf den weichen Stein mit einem fetthaltigen Farbstift zeichnet, kam Steinhäusens Art zu zeichnen



Abb. 85. Der barmherzige Samariter. Zeichnung. 1905. (Zu Seite 79.)



Abb. 86. Darum sorget nicht für den kommenden Tag . . .

Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. 1902. (Zu Seite 69 ff.)

jeht entgegen. Er liebt in der Zeichnung bei aller Betonung des Umrisses weiche Strichlagen und gewinnt so oft einen sehr malerischen Eindruck, allerdings manchmal auf Kosten der zeichnerischen Prägnanz. Wer Steinhausens wundervolle Gelegenheitszeichnungen kennt, die der Künstler in seinen vielen Mappen und Skizzenbüchern etwas ängstlich hütet, muß bedauern, daß nur wenige Lithographien die köstliche Frische dieser flüchtigen Arbeiten aufweisen. Der Grund dafür liegt in der wechselnden Beurteilung der Skizze. Sie galt früheren Künstlern nur als die Vorbereitung für das geplante Werk. Nach Naturstudien komponierte man im Atelier das für die Öffentlichkeit bestimmte Bild, während die Studien — beinahe wie die Konzeptstöße eines Schriftstellers — höchstens Eingeweihten gezeigt wurden. In dieser Arbeitsweise ging der Ruhm manches tüchtigen Talentes verloren. Wie oft erstaunt man bei der Durchsicht nachgelassener Mappen wenig geltender Künstler über die erstaunliche Schönheit und Frische der Studien, die man in den ausgeführten Werken vergeblich sucht. Künstler wie Franz Krüger, Karl Morgenstern-Frankfurt, Kaufmann-Hamburg und manche andere sind auf diesem Umwege zu neuer Würdigung gelangt. Auch Steinhausen offenbart in seinen zahllosen Skizzen, vor allem in den ganz flüchtigen Zeichnungen seiner Familie und Freunde, einen ungemein scharfen Blick für das Wesentliche des Objekts, ohne wie so viele andere in einer oberflächlichen Abzeichnung stecken zu bleiben. Mit wenigen Bleistift- oder Kohlenstrichen sind meist Bewegung und Ausdruck festgehalten und oft schon zu einem Kunstwerke gerundet. Neben diesen Zeichnungen finden sich zahlreiche Modell- und Aktstudien, die zumeist auf grauem Papier in sehr sauberer Kreidezeichnung ausgeführt sind (Abb. 24, 35, 36, 72, 75, 79, 80 u. 83). Unter den Aktstudien sind mehrere weibliche Akte zu erwähnen, die in ihrer vollendeten Formbeherrschung und reinen Natürlichkeit an die Auffassung der holländischen italienisch gebildeten Meister



Abb. 87. Herr, laß ihn noch dies Jahr, bis daß ich um ihn grabe ...  
Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. 1902. (Zu Seite 69 ff.)

des sechzehnten Jahrhunderts erinnern. Die Gewandstudien zeigen manchmal eine etwas klassizistische Korrektheit, wohl ein Erbteil der ersten reichlich pedantischen Draperiestudien auf der Akademie. Manche unter ihnen können aber auch ohne Scheu neben die Ingres' und Feuerbachs gestellt werden.

Die Mitte zwischen den Lithographien und Zeichnungen halten die Radierungen Steinhausens (Abb. 37, 72, 81 u. 117). Man sollte sie richtiger Zinkstiche nennen, da der Künstler die Säureätzung der radierten Platte verschmäht und stets mit der Kaltnadel direkt auf Zinkplatten zeichnet. Naturgemäß gestatten solche Platten bei der Weichheit des Materiales nur wenige Abzüge, die ersten Drucke sind dafür um so schöner und dementsprechend wertvoll, sehr zart im Grat und duftig im Gesamtton. Spätere Drucke wirken leider häufig recht flau, zumal der Künstler starke Hell Dunkel-Kontraste vermeidet und gleichsam wie durch einen Schleier die Gestaltung durchschimmern läßt. Bezeichnende Radierungen dieser Art sind „Jesus und Judas“, wie Jesus beim Abendmahl dem Verräter den letzten Bissen reicht (Abb. 77) oder „Jesus und Petrus“, „Joseph und Benjamin“ (Abb. 26) und unter allen wohl das schönste Blatt: „Maria mit dem Jesuskinde und einem Engelknaben“ (Abb. 83). Gerade in dieser letzten kommt die Technik der weichen Stimmung des Inhaltes wundervoll entgegen. Andere Radierungen wie „Der Sturm auf dem See Genezareth“ und „Jesus bei dem Tobsüchtigen“, die ihrem Charakter gemäß nach einer schärferen Akzentuierung zu verlangen scheinen, sind darum weniger glücklich. Nur in einer, dem „Mädchen, das sich in Dornen verstrickt“ — später benutzte Steinhausen das gleiche Motiv für eine Pilasterfüllung in dem Wandbilderzyklus des Frankfurter Kaiser Friedrich-Gymnasiums — ist dem Inhalt durch eine scharfe und zuckende Linienführung entsprochen (Abb. 76).

Viele Zeichnungen Steinhausens dienten schließlich als Vorlage für die Illustration in allen möglichen Techniken von Gesangbüchern, Tauf- und Abend-



Abb. 88. Lasset eure Lenden umgürtet sein ...

Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 69 ff.)

mahlsurkunden, Hauslegen und Konfirmationsblättern, ja Reklameheften. Oft wurden sie recht gegen den Willen des Künstlers ausgebeutet, besonders wenn die Skrupellosigkeit bis zur willkürlichen Kolorierung oder gar Veränderung der Vorbilder getrieben wurde.

Die Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums  
in Frankfurt a. Main.

Seit längerer Zeit war bereits der Bau des neuen Kaiser Friedrich-Gymnasiums am Zoologischen Garten, der Pfingstweide der alten Frankfurter, vollendet worden. Doch wünschte besonders der Direktor Hartwig noch einen malerischen Schmuck für die sehr kahle Aula. Hauptsächlich auf sein Betreiben wurde Steinhausen vom preussischen Kultusministerium die Ausmalung dieses Saales übertragen. Das Thema blieb dem Maler freigestellt. Steinhausen entschloß sich, gemäß der Bestimmung des Raumes, zu einer künstlerischen Verherrlichung der beiden Weltanschauungen, zu deren Pflege das humanistische Gymnasium vor allem bestimmt ist: der Antike und des Christentums. Für jene bestimmte er die beiden Schmalwände des Raumes, für dieses die den Fenstern gegenüberliegende Längswand. Tritt man in den Saal ein, so wirkt eigentlich nur das mächtige Langbild. Die beiden von Türen durchbrochenen Schmalwände, von denen eine noch durch eine plumpe Orgel verstellt ist, liegen im Schatten. Die Darstellungen auf ihnen sind in zurückhaltenderen Farben als auf den Bildern der Längswand ausgeführt. So kommen sie auch für die Raumwirkung weniger in Betracht. Am so stärkeren Eindruck hinterläßt die Längswand, die im vollen Lichte der Fenster liegt.

Steinhausen stand in der Mitte seines sechsten Jahrzehntes, als er sich vor die große Aufgabe gestellt sah. Ohne Zwang konnte er ganz die Ideenwelt zum künstlerischen Ausdruck bringen, die ihn so oft von der anderen Zielen nachstrebenden Mitwelt entfernte. In dem kahlen, mit häßlicher Schreinerrenaissance



Abb. 89. Sehet euch vor, vor den falschen Propheten ...  
Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 69 ff.)

gefüllten Raume predigte er auf seine Art. Wie er es auch im Gespräche liebt, seine Gedanken wie hinter einem Schleier erscheinen zu lassen, mehr anzudeuten als zu erklären, so malte er an diese Wand — nicht immer leicht verständlich — den Ertrag seines Sinns um das, was er aus Jesu Worten für die Jugend am erspriechlichsten hielt (Abb. 84 bis 90).

Über den Holzsockel legt sich zunächst ein schmaler, predellaartiger Bildstreifen, auf den die fünf großen Bilder nebeneinandergestellt sind. Sie reichen bis zu den Deckbalken und sind durch vier schmale Streifen getrennt. In dem Mittelbilde sitzt Jesus allein auf einer Rasenbank vor einer weiten hügeligen Landschaft. Über ihm steht im Rahmen das einzige geschriebene Wort der ganzen Bildreihe: „Und er lehrte sie“ (Abb. 82). Es geht wie ein stilles Atmen durch diese Bergeshalde. Zart steht ihr vielfaches Grün gegen den weißen Wolkenhimmel, milde und feierlich heben sich das Rot und Weiß der Gewandung des Heilands

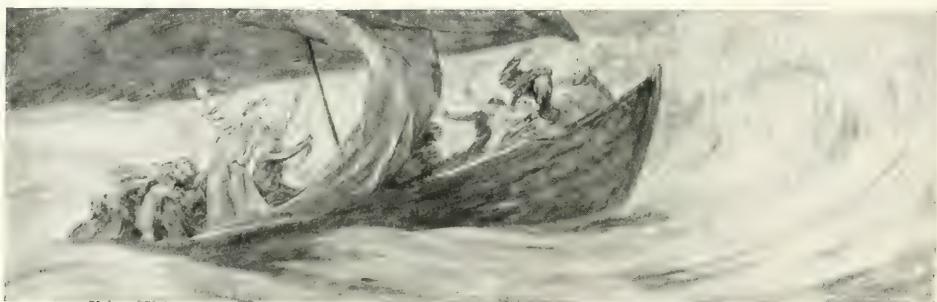


Abb. 90. Sturm auf dem See Genezareth.  
Predellenbild in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 69 ff.)



Abb. 91. Der segnende Christus. Radierung. 1913. (Zu Seite 82 ff.)

von dem Hintergrunde ab. Bei aller Farbigkeit herrscht die Linie, jene weiche schwingende Linie, die Steinhausens Kunst vor allem eigen ist. Auch in der Farbe gibt das Mittelbild den Ton für die ganze Reihe an. Trotz des Wechsels von Innenraum, beschattetem Garten und felsiger Hochebene sind alle Bilder so abgestimmt, daß sie in ihrer Gesamtheit als eine Fläche von gobelinartiger Harmonie empfunden werden. Im ruhigen Nebeneinander reiht sich Bild an Bild, im Innersten verwandt der ruhigen Selbstverständlichkeit, mit der in der Bergpredigt Gleichnis um Gleichnis sich ablöst. An die Bergpredigt wird man ja schon durch das Mittelbild erinnert. Von ihr erzählen auch die einzelnen Gemälde. So gleich in dem ersten zur Linken des Mittelbildes: auf dürrer Acker kauert ein verzweifelter Landmann. Er fühlt nur die Sorge um den kommenden Tag und sieht nicht, wie vor dem hellen Himmel ein Blütenbaum erstrahlt, zu dem sein Kind auf dem Arme der Mutter emporjauchzt. „Darum sorget nicht für den kommenden Tag, es ist genug, daß jeder Tag seine eigene Plage habe.“ Im Hintergrunde vor dem sich türmenden Schloß steht ein Jüngling zwischen zwei Königen, jeder möchte ihn für sich gewinnen. Er muß sich entscheiden zwischen dem Klugen zur Linken und dem weisen zur Rechten. Noch hängt sein Blick an dem bezwingenden Auge des Herrschers der Welt, nur die Hand tastet zu dem anderen, dem gütigeren Manne: „Über niemand kann zween Herrn dienen“ (Abb. 85). Ebenso verständlich ist das Bild rechts von der Mitte. In einem Fruchtgarten sammeln Mägde und Knechte den Ertrag des Jahres, der junge Herr tritt mit der Axt an einen dürftigen Stämmeling. Die Knechte sollen ihn zu den übrigen werfen, die vor dem Gittertore im schwelenden Herbstfeuer brennen. Da bittet der alte Gärtner für den Baum: „Herr, laß ihn noch dies Jahr, bis daß ich um ihn grabe und bedünge ihn, ob er wollte Frucht bringen; wo nicht, so haue ihn darnach ab“ (Abb. 86). Schaut man auf das Bild neben diesem, die Wachtstube mit sich rüstenden und Jackeln schwingenden Jünglingen, so wird der Bibelfundige an ein Wort des Lukas erinnert: „Lasset eure Lenden umgürtet sein und eure Lichter brennen und seid gleich den Menschen, die auf ihren Herrn warten!“ Nicht ohne Absicht wird gerade in diesem Raume Steinhausen dieses Bild an den Anfang seiner Reihe gesetzt haben, wenn auch sein kriegerischer Schwung durch den stillen Engel an der Pforte etwas gedämpft wird. Auch für so viele, die das Gymnasium voll froher Hoffnungen verlassen, gilt die



Abb. 92. Kreuzigung: Der gute Schächer.  
Karton für die Altarfresken der Lukaskirche zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 82 ff.)



Abb. 93. Kreuzigung: Der böse Schächer.  
Karton für die Altarfesten der Lukaskirche zu Frankfurt a. M. (Zu Seite 82 ff.)





Abb. 94. Der Morgen. Temperagemälde. 1898.  
Frankfurt a. M., Sammlung R. Livingston. (Zu Seite 86.)

Mahnung: „Und die Pforte ist enge, und der Weg ist schmal, der zum Leben führt; und wenig ist ihrer, die ihn finden“ (Abb. 87).

Als wolle er die Gründe für diese Wahrheit aufdecken, malt der Künstler das letzte Bild zur Linken. In der Mitte die Gruppe dreier Männer, deren seltsam aufdringliches Gebaren die Blicke fesselt: Ein ekstatischer Fanatiker, ein geschwätziger Schwachkopf und ein blinder Mystiker. Wölfe umspringen sie. Das Wort Jesu aus der Bergpredigt drängt sich in die Erinnerung: „Sehet euch vor vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe.“ Links neben diesen schlechten Führern der Jugend sitzt inmitten seiner Geldkästen der habgierige Greis, der einem Jüngling die Notwendigkeit irdischen Reichtums predigt und nicht merkt, wie hinter ihm der Dieb die errafften Herrlichkeiten davonträgt. Diese Gruppe schließt nach oben eine alternde Frau ab, die sich im Spiegel beschaut und sich trotz ihrer kostbaren Gewänder von ihm über die Vergänglichkeit aller irdischen Schönheit belehren lassen muß. Im Hintergrunde erheben sich Felsen, an denen ein Strom vorbeirauscht. Die Felsbewohner können von ihrem festen Steinhaus ruhig auf das Unglück zu ihren Füßen im Tale schauen. Sie bauten auf gutem Grunde, ihre Nachbarn unter ihnen auf den Sand. Vor den plötzlich zu Tal flutenden Gewässern müssen diese fliehen. Vielleicht, daß sie jetzt von dem Baumeister lernen, der rechts im Hintergrunde des Bildes einen gewaltigen Turm baut und mit dem Werkmeister sich berät getreu dem Wort Jesu bei Lukas: „Wer ist aber unter euch, der einen Turm bauen will und sitzt nicht zuvor und überschlägt die Kosten?“ (Abb. 88).

Wer allein nach solcher Beschreibung sich ein solches Bild Steinhauens selbst aufbauen wollte, würde bei dem Vielerlei der Gedanken gewiß an der bildlichen Einheit des Ganzen verzweifeln. Erst nach solchem Versuch wird ein Blick auf die Abbildung der Fähigkeit des Künstlers zu großzügiger und ordnender Gestaltung gerecht werden. Trotz liebevoller Versenkung in jede Einzelheit fühlt er vor allem den Zusammenklang der Gruppen und ihre Harmonie mit der verbindenden Landschaft oder dem sie begrenzenden Raum.



Abb. 95. Der Abend. Temperagemälde. 1808. Sammlung R. Livingston. (3r Seite 86)



Abb. 96. Jesus als Herr des Weinberges. 1905. Fresko. Stuttgart, Hospitalkirche.  
(Zu Seite 88.)



Abb. 97. Jesus als guter Hirte. 1905. Fresko. Stuttgart, Hospitalkirche.  
(Zu Seite 88.)

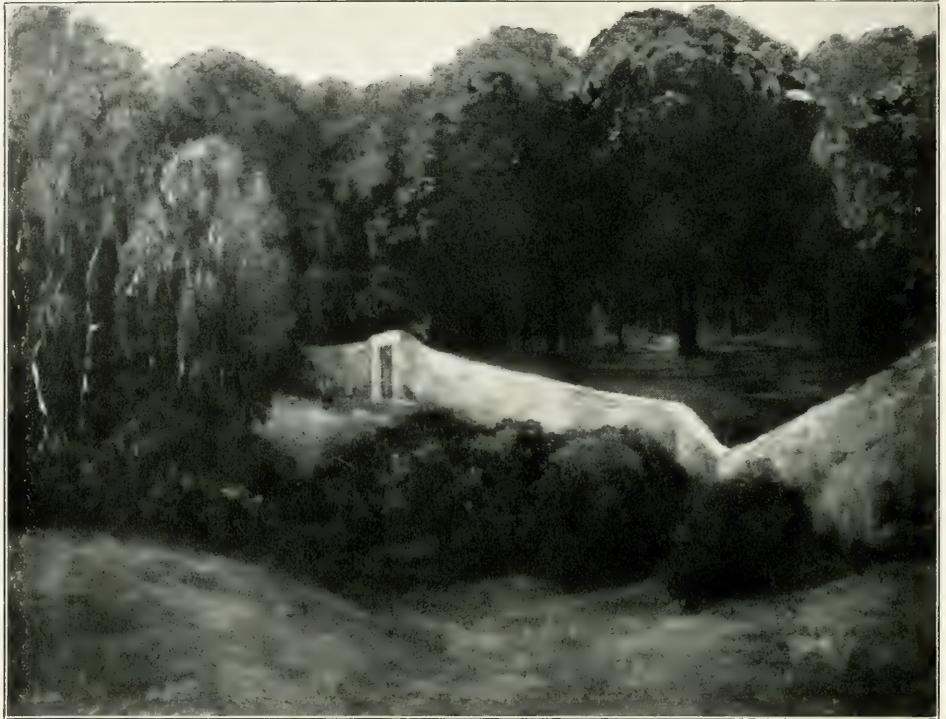


Abb. 98. Zainzerpark bei Wien. 1897. Frankfurt a. M., Sammlung Frh. B. Bertholdt. (Zu Seite 98 ff.)

Vier schmale Streifen trennen die fünf großen Bilder. Auch sie benutzte Steinhausen zum Weiterspinnen seines Themas in Paraphrasen zum Gleichnis des Sämanns: ein junges Mädchen zieht tändelnd seinen Weg (Abb. 78). Achtlos zertritt es die Körner, die auf ihn fielen, den Rest picken die Sperlinge — in Dornegestrüpp ist ein zweites Mädchen verstrickt, trotz guten Willens kann es sich nicht befreien — „etliches fiel unter die Dornen“ — auf dem dritten Streifen unter glühender Sonne ein durstiges Weib, das auf steinigem Boden nach Wasser sucht. — „Etliches fiel in das Steinige — als aber die Sonne aufging, verwelkte es.“ — Auf dem vierten schließlich die hundertfache Frucht: dankbaren Blickes streckt eine junge Frau eine volle Garbe zum Himmel empor.

Gleichsam als Kapitelle dieser vier Pilaster malte Steinhausen die Brustbilder der „vier evangelischen Heiligen“, wie er sie nennt: des guten Schächers am Kreuze (Abb. 81), des kananäischen Weibes, mit dem sie charakterisierenden Hündlein auf dem Arm, des Zöllners Zachäus, der vom Feigenbaum aus den Einzug Jesu erwartet, und der Maria Magdalena mit dem Nardengefäß. Ihre Gestalten beschäftigten schon öfters seine Phantasie, was die Wiederholung in größeren Bildern beweist, die die Sammlung Livingston in Frankfurt besitzt.

Schließlich die Predella, die für viele das Köstlichste der ganzen Komposition ist: In der Mitte der Sturm auf dem See Genesareth, links die Geschichte des barmherzigen Samariters (Abb. 83 u. 84), rechts die des verlorenen Sohnes. Gerade unter das Gemälde der abendlichen Flur, in der der Heiland sitzt und lehrt, ist das Bild des Sturmes gesetzt, der Jesus und seine Jünger auf dem See Genesareth überraschte. Der Herr allein steht aufgerichtet in dem sinkenden Boot, mitten unter den verzweifelt zusammengekauerten Gefährten und beschwört die gewaltige Woge, die über dem Fahrzeug zusammenschlagen will. Rechts und links davon dehnt sich das glückliche deutsche Land, wie es sich an den Hängen



Abb. 99. Erlen am Bach. 1898. Frankfurt a. M., Frau Sanitätsrat Herzheimer. (Zu Seite 98 ff.)

unserer Hügel breitet. Wie keck sprengt der Sohn mit gefülltem Mantelsack vom Hofe des Vaters! Gar lustige Gefellen begleiten ihn, bewundernd folgen ihm die Blicke der Mädchen. So geht's über Berg und Halde. Eine Schweineherde und ihr zerlumpter Hirt begegnen uns. Er schaut recht verzweifelt zum Himmel, als hätte er einmal bessere Tage gesehen. Wir erkennen ihn wieder, als er heimkommt, begrüßt vom Vater, den er leichtsinnig verließ.

Von menschlicher Schuld und Größe erzählt auch die andere Hälfte des Frieses. In weiter Ede, wo selten ein Mensch vorüberkommt, fiel nachts der Wanderer unter die Räuber: mitleidlos gehen am Morgen Levit und Priester an ihm vorüber. Da findet ihn am heißen Mittag der verachtete Mann aus dem halbheidnischen Samaria. Sorglich führt er ihn auf seinem Esel zur Herberge durchs dämmernde Land. Bei Lampenschein trägt man den Nackten ins Haus, der Samariter gibt dem Wirte Geld für Kost und Pflege. Es ist, als würde in diesem ineinandergleitenden Geschehen, in der Musik der stillen Linien der Landschaft und in der unmerklichen Lichtführung vom hellen Morgen bis zur lampenerhellten Nacht erst der ganze Zauber der schlichten Worte Jesu lebendig (Abb. 84 u. 85).

Erwähnt sei, daß die peinlich durchgeführten Entwurfskizzen zu diesem Monumentalgemälde sich in der Sammlung Martin Flersheim, Frankfurt a. M., befinden.

Gegenüber den Gemälden der Längswand treten die der Schmalseite zurück. In ihnen soll dem christlichen Ideale das der Antike gegenübergestellt werden. Die Anordnung der Bilder ist wenig glücklich. Auf der einen Wand beherrscht die Mitte ein größeres, farbig sehr zurückhaltendes Bild, über dem unter der Decke ein breiter Streifen mit Grisaillezeichnungen herläuft. Die beiden Flächen rechts und links vor dem Mittelbild sind nur durch kleine Medaillons mit den



Abb. 100. Mutterglück. Wäxzeichnung. 1893. (Zu Seite 96.)

Köpfen Homers und Alexanders belebt. Die Gegenwand ist nur mit einem Bildstreifen unter der Decke geschmückt. Die beiden Wände hinterlassen den Eindruck der Unfertigkeit und wollen auch künstlerisch nicht erwärmen. Man fühlt, daß der Künstler eine Aufgabe übernahm, der er seiner Natur nach nicht gerecht zu werden vermochte. Darum sei auch nur der Inhalt der Bilder kurz erwähnt.

Das Hauptbild zeigt auf einer Wiese links zu einer Gruppe vereinigt sitzend Sokrates mit seinen Jüngern, unter ihnen Plato hervorragend, in der Mitte Athena als Schützerin der Kunst und Wissenschaft und rechts die drei großen tragischen Dichter Äschylos, Sophokles und Euripides (Abb. 56). Aus den Lüften tauchen wie bleiche Schemen überzarte Gestalten, Verkörperungen der platonischen Ideen und der Gedanken der Dichter: Träume von der Jagdfahrt der Diana auf ihrem Reihgespann, den Hesperiden, die ein scheußlicher Drache bewacht, vom Pegasus, den die Grazien tranken, und von dem aufsteigenden Sonnengespann des Phöbus. In vier Bildern sind diese vier Themen in dem Deckstreifen über dem Mittelbilde behandelt. Auf dem Fries der anderen Seite sehen wir auf gehörtem Schiffe griechische Helden über den See fahren. Am Mast lehnend und sitzen die jungen Helden und lauschen den Liedern des Sängers, der aufgerichtet am Bug zur Leier singt, vielleicht die allen bekannten Lieder von Iphigenie und ihrem Bruder Dreft (Abb. 55). Darauf scheinen die beiden Bilder rechts und links zu deuten, rechts: „Iphigenie am Altare zu ihrer Schutzgöttin Diana betend“, links: „Dreft, der unter dem Ansturm der Furien zusammengebrochen ist.“

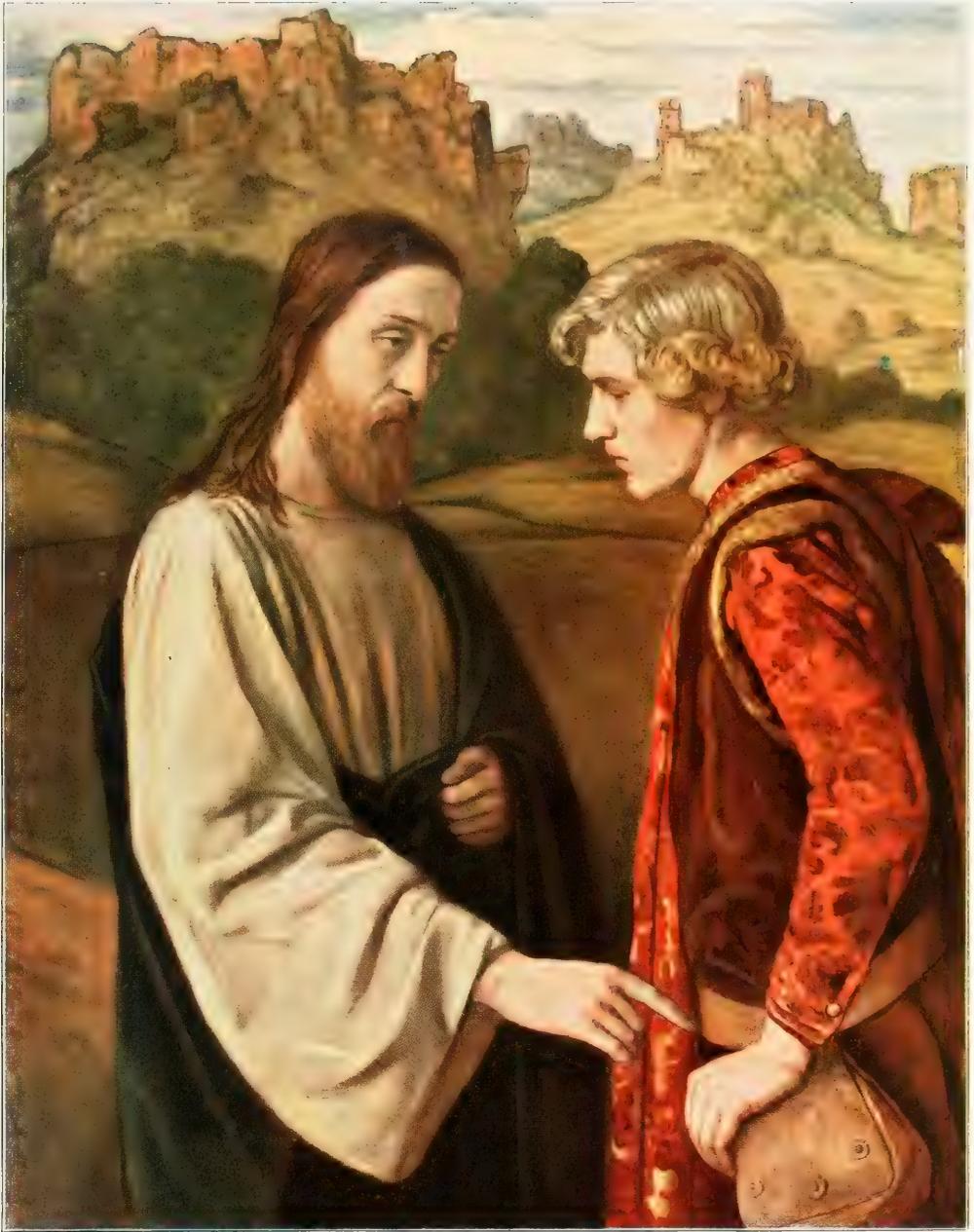


Abb. 101. Christus und der reiche Jüngling.  
Frankfurt a. M., Sammlung Simon Ravenstein.





Abb. 102. Herr, komme zu uns in das Schiff . . . . . (Zu Seite 89 ff.)

## Die Fresken der Lukaskirche.

Im Jahre 1912 wurde in Frankfurt-Sachsenhausen von dem Architekten Leonhardt eine neue Kirche gebaut, die auf den Namen des Evangelisten Lukas geweiht wurde. Eine Frankfurter Dame stiftete die Mittel für die Ausmalung, die man Steinhausen übertrug.



Abb. 103. Die Speisung der Viertausend.  
Lithographie. (Zu Seite 22.)

Die Kirche besteht der Hauptsache nach in einem einschiffigen, nur durch große Fenster gegliederten, flachgedeckten Raume mit einem Chor, in dem Altar, Kanzel und Orgel — diese durch ein Gitterwerk verdeckt — übereinander geordnet sind. Dem Chore liegt eine breite Empore an der Rückwand der Kirche gegenüber. Das Gitterwerk vor der Orgel soll in der Mitte über der Kanzel ein mächtiges Kruzifix aufnehmen. Steinhausen bestimmte deshalb die beiden hohen schmalen Stirnwände rechts und links neben dem Chore für die Darstellung der zwei anderen Kreuze mit dem guten und bösen Schächer. Die

Decke des Chores, ein halbiertes Oval, füllt die Gestalt Christi, der mit gebreiteten Armen die Seligen vor der weitgeöffneten Himmelspforte empfängt (Abb. 91).

Für die Seitenwände plant der Künstler zwei Folgen von drei großen Bildern, die beide über einem Frieze von drei kleineren stehen sollen. Die großen Bilder sollen auf der einen Wand Darstellungen aus der Geschichte Jesu, wie sie Lukas überliefert, auf der anderen Schilderungen seiner Gnadenerweisungen — ebenfalls nach Lukas — enthalten. Für die unter ihnen laufenden Frieze sind alttestamentarische Bilder aus dem Leben Abrahams und Moses geplant, die



Abb. 104. Das Mahl von Emmaus. Ölgemälde. (Zu Seite 89 ff.)



Abb. 105. Im Garten von Gethsemane. 1911. (Zu Seite 89 ff.)

zu dem jeweils über ihnen stehenden neutestamentarischen in innerer Beziehung stehen.

So soll in einigen Jahren die Lukaskirche zu Frankfurt neben den beiden Kreuzesbildern auf den Schmalwänden neben dem Chor auf den Längswänden folgende Zyklen aufweisen:

rechts oben: Bilder aus der Geschichte Christi:

1. die Darbringung im Tempel mit Simeon und Hanna,
2. Christus weint über Jerusalem,
3. Christus erscheint den Emmausjüngern auf dem Wege;

auf dem Fries darunter:

1. die Verheißung des gelobten Landes an Abraham,
2. der Besuch der heiligen drei Männer bei Abraham im Hain Mamre,
3. das Wiedersehen Abrahams und Isaaks nach dem Opfer;

links oben: Gnadenerweisungen Christi:

1. Besuch Christi bei den Besessenen,
2. die Auferweckung des Jünglings zu Nain,
3. die Sünderin wäscht Jesus die Füße im Hause des Pharisäers;

auf dem Fries darunter:

1. Moses zerbricht die Gesetzestafel,
2. die Errichtung der ehernen Schlange,
3. der Blick in das verheißene Land vom Berge Horeb.

Vollendet sind zur Zeit die beiden großen Gemälde rechts und links neben dem Chore und das Deckengemälde des Chorapsis. Noch nie standen dem Künstler so große Flächen zur Verfügung, die von vornherein überlebensgroßes Maß ver-



Abb. 106. Lazarus, komm heraus! (Zu Seite 89 ff.)

langten. Mit heiligem Ernst machte sich Steinhausen ans Werk, unter fast vollständiger Aufgabe aller sonstigen Arbeiten. Und dieser Ernst muß selbst bei unserer jungen, ganz auf monumentalen Ausdruck gerichteten Generation sich Anerkennung erzwingen. Steinhausen verzichtete von vornherein auf Wirkungen, die sich allein aus der linearen Steigerung ergeben, obwohl er von der Wirksamkeit des Hodlerschen Monumentalstiles auch für Kirchenräume überzeugt ist. Sein Streben ging auf die Verschmelzung des großen Inhalts seiner Darstellung mit verwandter Form, jenseit aller gewaltsamen linearen und farbigen Steigerung. Mit dem endgültigen Urteil wird man zurückhalten müssen, bis die Kirche nach Einfügung sämtlicher geplanter Bilder die vom Künstler beabsichtigte Wirkung zeigt. Heute



Abb. 107. Befebrung des Paulus. Lithographie. (Zu Seite 89 ff.)

darf bereits gesagt werden, daß in den drei fertigen Gemälden ein neuer Typus für die moderne Monumentalmalerei erreicht erscheint. Er hält sich ebenso weit von dem reinen Konturenstil Hodlers wie von der Archaistik der zünftigen Kirchenmaler vor allem des katholischen Lagers. Diese großen frommen Bilder wenden sich mit einer gewissen Bewußtheit an den einfachsten Gottesdienstbesucher, man möchte sagen, nach Art einer milden Predigt, und da sie wahrhaft frommen Herzens geschaffen wurden, so sind sie wohl imstande, auch wahrhaft zu ergreifen — allerdings ohne zu erschüttern. An Grünewalds rauschende Schmerzphantasien wird man vor ihnen nicht denken, eher an Paul Gerhardt'sche Passionslieder, wie sie von Kindern und Greisen andächtig zur Orgel gesungen werden. Viele Male hört man sie mit halbem Ohre, nur dem innigen Klange hingegeben, bis man plötzlich ihren ganzen Sinn begreift. So werden bewegte Herzen, etwa an einem Passionssonntage, von der mystischen Unterstimmung gepackt werden, die wie so oft in Steinhäufens Werken auch hier bis hinter die Dinge zu tragen vermag (Abb. 72, 90 u. 91).

#### Der Morgen und der Abend.

Zu den monumentalen Schöpfungen Steinhäufens dürfen auch die beiden Wandbilder „Der Morgen“ und „Der Abend“ gerechnet werden, die heute die Diele des Hauses Livingston zu Frankfurt zieren (Abb. 94 u. 95). Sie sind auf Leinwand gemalt, doch weisen sie ihre Größe, ihre Temperatechnik, die sich aus ihr ergebende zurückhaltende Farbigkeit und schließlich ihr Inhalt in die Reihe der Monumentalgemälde. Sie entstanden zwischen den Arbeiten in St. Veit und der Frankfurter Aula, also Ende der neunziger Jahre, die zu den glücklichsten des Künstlers nach den ersten in Frankfurt zählen. Ein Jüngling, ein rechter Märchenprinz, wie sie im Volksliede leben, reitet in den jungen Morgen hinein, den noch



Abb. 108. Der Schalksnecht. 1909.

Nebelschleier umhängen. Mächtig schreitet sein Roß den Weg empor. Er wendet sein Haupt, als wolle er noch einmal die Heimat grüßen, ehe ihn die Ferne verschlingt. Wohl manchem drängt sich vor diesem Bilde das Schaukalsche Lied auf die Lippen:

Geharnischt reite ich von euch: Verschließet  
Hinter mir die Tore!  
Der Morgen kündet seine rote Wiederkehr,  
Blickt mir nach von weithinschauender Empore!  
Erste Sonnenstrahlen treffen meine blanke Wehr.

Von dem Hügel, der das Tal verbirgt, zurück  
Darf ich noch einmal wenden mein gehelmtes Haupt,  
Von der Linde brech' ich mir ein weiß erblühtes Stüd,  
Die Heimat läßt mich los, ich hätt' es nie geglaubt.

Daß auch dieses Bild Steinhausens von einer tieferen Seite aufgefaßt sein will, wird uns vor seinem Gegenbild „Der Abend“ zur Gewißheit. Schon decken Abendschatten das weite Feld, über das noch vor wenigen Minuten der Pflug Furche um Furche zog. Kein Tier, kein Vogel über der weiten Halde; nur ein Bauer hockt auf der Bank vor seinem Hause, das sich von links schwer in das Bild hineinschiebt. Sein stumpfer Blick sieht nichts von der Herrlichkeit, mit der die Sonne scheidet. Er ist müde wie sein Vieh, das er in den Stall brachte. Ihn kümmert nicht der Wanderer, der zögernden Schrittes an seinem Hause vorbeigeht, ganz dem Wunder der Farben hingegeben, die über dem Walde am Horizonte glühen. Wie Glockenklänge schwingt es in allen Linien der Landschaft. Bald wird Dunkel und Frieden alles umfassen. Wer weiß, ob nicht

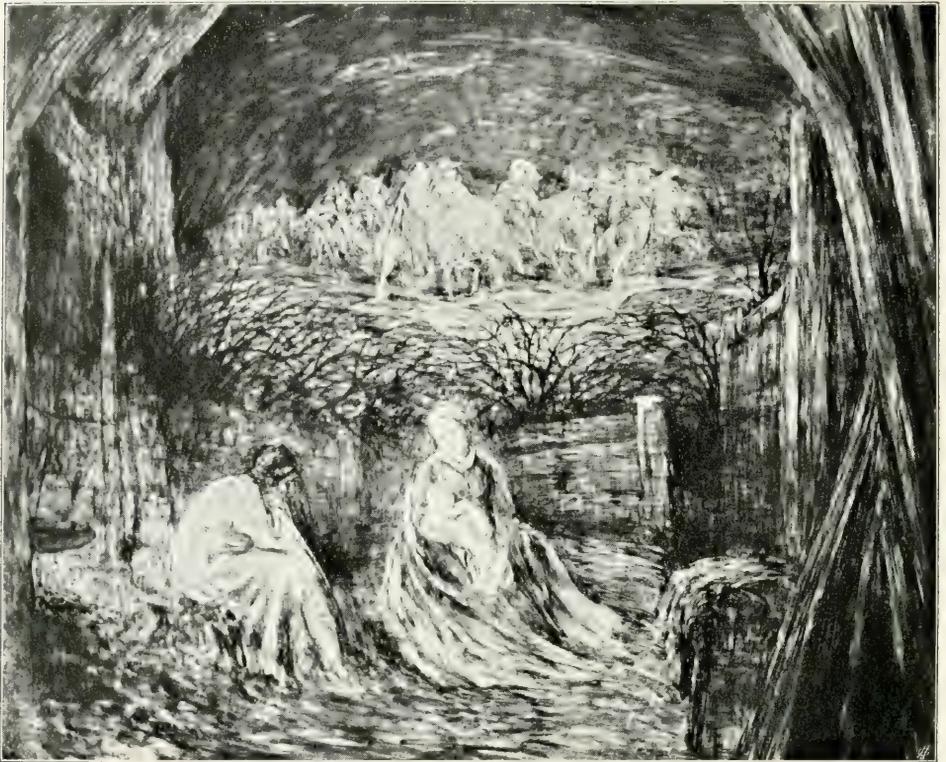


Abb. 109. Anbetung der Könige. Gouache. Um 1904.



in dieser oder einer ähnlichen Stimmung dem Meister das Lied einfiel, das unter seinen Gedichten steht:

Die Sonne hinter Wäldern sinkt,  
 Noch einmal steigt die Lerche in dem goldnen Glanz empor,  
 Ihr Lied verklingt.  
 Dann tiefe Ruh' — Herr, reiß mich von der Erde los  
 Und leg' ein Dankgebet auf meine Lippen,  
 Gehört von dir allein,  
 Denn deine Güte, Herr, war groß.

Die beiden Wandbilder in der Hospitalkirche zu Stuttgart.

Ein bescheidenerer Auftrag führte Steinhausen 1905 nach Stuttgart. Es galt die beiden Wandflächen rechts und links vom Eingang des Chores der Hospitalkirche mit zwei Bildern zu schmücken (Abb. 96 u. 97). Im Chore hängt jetzt ein gewaltiges Kreuzifix aus alter Zeit, um dessen Neuaufstellung Steinhausen sich besonders bemühte. Für die beiden Wandfelder wählte er die Darstellung „Jesus als guter Hirte“ und „Jesus als Herr des Weinberges“. In weiter felsiger Ede findet der Hirte die verirrte Seele, die Steinhausen, abweichend von der allgemeinen Anschauung, nicht als Lamm, sondern als junges Mädchen darstellte. Nach langem Irren ist es niedergesunken, Gewand und Füße sind zerfetzt, da hört es den Tritt des Retters hinter sich, der mit weitem Schritt von der Höhe herabkommt. Mit glückseligem Blick dreht es den Kopf nach ihm, der ihm die Arme entgegenbreitet.



Abb. 110. Landschaft bei Sins in der Schweiz. Am Besitze des Pastors Ufer in Dillenburg. (Zu Seite 98 ff.)





Abb. 111. Jesus bei Nikodemus. 1899.  
Im Besitz der Gesellschaft für historische Kunst.

Das andere Bild zeigt den Weingärtner, der langsam mit der Hacke den schmalen Weinbergpfad emporgeht und prüfend mit der Hand über die Rebstöcke fühlt. Rauchschwaden ziehen über den Berg. Hoch oben verbrennen die Knechte die unfruchtbaren Reben. Nicht immer wird Gnade geübt, wenn trotz guter Wartung die Frucht ausbleibt.

Diese Bilder sind besonders für das sich steigernde Streben des Meisters nach immer eindeutigerem Ausdruck bezeichnend.

#### Bilder religiösen Inhalts der letzten Zeit.

Mit dieser Reihe ist die Zahl der großen Formate von monumentaler Haltung keineswegs erschöpft. Es kann nicht in dem Rahmen einer kurzgefaßten Lebensbeschreibung liegen, von jedem Werke zu erzählen. Zunächst würde eine solche Aufzählung ermüden, ferner müßte sie unvollständig bleiben, da bei der ungemein großen Zahl der Bilder es unmöglich wäre, sie alle aufzuführen. Hervorgehoben seien nur noch einige derjenigen, die für den Stil des gereiften Mannes besonders bezeichnend sind: „Herr, komme zu uns in das Schiff!“, „Das Mahl von Emmaus“, „Die Bekehrung des Paulus“, „Gethsemane“ und „Lazarus, vom Tode erweckt“.

Die Abbildungen der Gemälde überheben einer eingehenderen Beschreibung. Die Gestaltung wird immer einfacher, die Farben ruhiger, das Erlebnis stärker. Mehr und mehr ringt der Künstler sich von dem Naturvorbild los. Auf die farbige und kompositorische Einheit ist alles Streben gerichtet.

Weiche Nebel umhüllen den im Morgendunkel liegenden See, daß Wasser, Luft und Boot zu einem weichen Blaugrau zerfließen. Gespenstig heben sich die



Abb. 112. Zwei Kinder Steinhauens. (Zu Seite 95 ff.)

Gestalten gegen den hohen Himmel. „Herr, komme zu uns!“ schallt es hinüber, und der geheimnisvolle Wanderer steigt zu ihnen ins Boot. Ein Schauer der Unwirklichkeit liegt über dem Bilde. Man braucht nicht zu wissen, daß der Auferstandene noch einmal zu den traurigen Jüngern kam und mit ihnen das Mahl am See teilte. Jeder fühlt vor diesem Bilde das Walten eines unirdischen Vorganges, ähnlich, wie wenn er die Worte bei Johannes liest: „Niemand aber unter den Jüngern wagte ihn zu fragen: Wer bist du? Denn sie wußten, daß es der Herr war“ (Abb. 102).



Abb. 113. Der Künstler und seine Gattin. 1895. (Zu Seite 95 ff.)

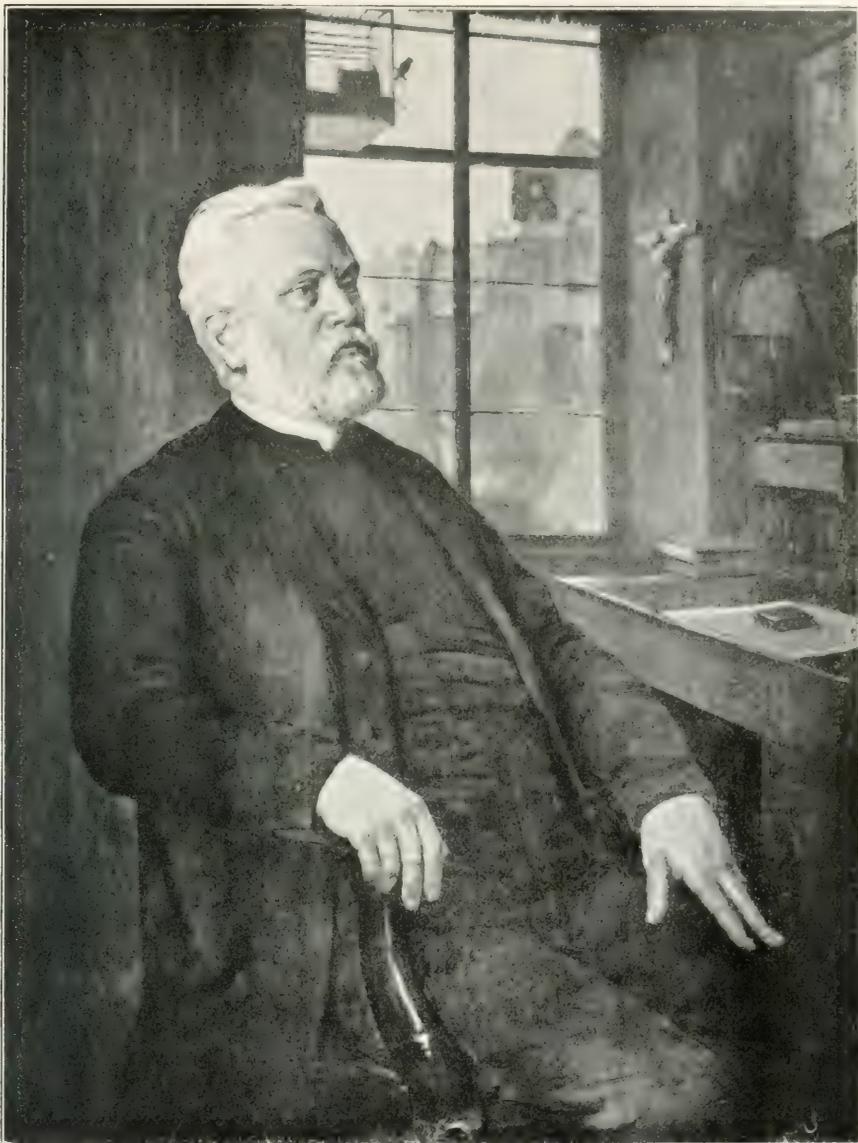


Abb. 114. Bildnis des Pfarrers Collischonn.  
Im Besitz der Familie. (Zu Seite 95 ff.)



Abb. 115. Bildnis der Gattin des Künstlers mit ihrem jüngsten Kinde.  
(Zu Seite 95 ff.)

Ein ähnlicher Zauber schwebt über dem letzten Mahle, das Jesus mit den Jüngern von Emmaus teilt. Der gemeinsame Weg liegt hinter ihnen. Der unbekannte Wanderer kehrte mit den beiden Jüngern zur Nacht ein, nahm das Brot und dankte. Da wurden ihre Augen geöffnet und sie erkannten ihn. Und er verschwand vor ihnen. Auch Uhde hat das gleiche Motiv gemalt. Während er das Übersinnliche des Vorganges in einer möglichst starken Auflockerung der Szene im Lichte zu geben versuchte, umschloß Steinhilber die Gestalten wie in einem geheimnisvollen Bogen, der über die Köpfe der Jünger hinweg in dem Haupte des Herrn mit den verklärten Augen seinen Scheitel findet. Weich klingt seine Rundung noch zweimal in der Wölbung der Mauer- nische hinter dem Herrn und der Decke nach, während ein ungewisses Licht die

Gestalten umfließt und nur die Büste Jesu über dem weißen Tischtuch breit in die Erscheinung treten läßt. Die Blicke der Jünger sind auf die Augen ihres Gastes gerichtet. Sie ahnen, daß solcher Verklärung ein tieferes Geschehen zugrunde liegen müsse. Damit ist auch für andere das Wunder glaubhaft: „Und er verschwand vor ihnen“ (Abb. 104).

Anders ist wieder die Vision von der Bekehrung des Paulus gestaltet (Abb. 107). Der mächtig gepanzerte Mann ist vom Pferde gesunken und zu Boden gestürzt. In breiter Garbe strömt ein breites, helles Licht über ihn her. Er sieht es nicht. Mit geschlossenen Augen hört er wie aus weiter Ferne das Wort: „Saulus,

warum verfolgst du mich?“ In dem Gegeneinander von Licht und Dunkel, in dem das Licht geradezu körperliche Kraft gewinnt, ist die innere Wandlung des Helden ohne Zwang zum Gleichnis erhoben. In seinen Zügen malt sich der Kampf, der seine Seele erschüttert, den mancher auch in dem Auf- und Abwühlen der Umrißlinien der Bodengestaltung gegenüber dem Lichte empfinden wird.

Wieder anders suchte der Künstler den Vorgang im Garten zu Gethsemane seelisch zu fassen. „Könnt ihr nicht eine Stunde mit mir wachen?“ Die drei Jünger liegen und hocken wie müde Auswanderer am Boden. Ihre Sinne sind stumpf geworden, kaum hören sie die Stimme des Herrn, der wie ein geängstetes Tier in seiner Sterbensnot zu ihnen kommt. Qualvoll gebeugt steht seine düstere Gestalt vor einer Baumücke gegen den blaugrauen Nachthimmel, zu dem die rote Lohe ferner Fackeln emporschlägt. Er allein aufrecht, während alles schläft, selbst seine Getreuesten wie große Steine auf dem Boden kaum zu erkennen sind. Der unendlichen Tragik des Vorganges entsprechen die Farben des Bildes. Keineswegs begnügte sich Steinhausen, eine Nachtszene schlechthin zu malen. Aus unheimlich glühendem Blau, Rot und Gelb, über die giftiggrüne Reflexe irren, schwingt die Qual der Stunde dem Auge entgegen; die eben andeutende Modellierung mit der vereinfachenden Umrißbildung, die Steinhausen gewöhnlich verschmährt, verstärkt den Eindruck des Unheimlichen. Wenn man die starke Linie von dem vorn liegenden Jünger über den hockenden und mühselig sich aufrichtenden bis zum Haupte Christi verfolgt, bedauert man nur, daß diese Bewegung in den Baummassen des Hintergrundes keinen Widerhall fand. Ein Bild modernster Raumgliederung wäre sonst entstanden (Abb. 105).

Ein ganz reines Erlebnis vermittelt das Bild von der Auferweckung des Lazarus (Abb. 106). Mit dieser gewaltigen Gestalt schreitet leibhaftig das Grausen des Todes aus der Tür des Felsengrabes. Dieser Mensch hat die Schauer des



Abb. 116. Doppelbildnis zweier Kinder des Künstlers. (Zu Seite 95 ff.)



Abb. 117. Die Gattin des Künstlers. 1900. (Zu Seite 95 ff.)

Sterbens erfahren. Ganz gleichgültig erscheint es, ob er jemals noch das Licht der Sonne mit Freuden schauen soll. Er gehört bereits zu einer anderen, eifigen Welt. Wir sehen nicht den, der ihn wandeln heißt. Um so stärker packt uns die Kraft, die selbst dem Schlafe der Toten zu gebieten wagt.

Es liegt durchaus in der Entwicklung Steinhilbers begründet, daß er mehr und mehr zu der Wahl solcher Themen kam. Sein Drang nach Erkenntnis, der sich in seiner Kunst spiegelt, war von jeher dem Problem des Werdens und Vergehens zugewandt. Gedanken, die die meisten Menschen nur flüchtig streifen, erfüllen seine Seele oft bis zur Qual.

Mit guter Absicht sollen darum am Schluß dieses Buches die beiden Gebiete seines Schaffens gewürdigt werden, die anscheinend wenig mit solchen Gedanken

zu tun haben und für jedermann leicht verständlich sind, im Innersten aber die gleichen Seiten der Natur des Künstlers enthüllen, die Bildnisse und die Landschaften.

### Die Bildnisse.

Steinhausen hat stets gern Porträts gemalt. Aus jungen Jahren grüßt das Bild seiner Mutter herüber (Abb. 5). Im Städelschen Institut zu Frankfurt hängt das Bildnis seiner Frau aus ihrer Brautzeit (Abb. 30), ein schöneres von ihr aus ihren ersten Ehejahren — wohl das beste Porträt, das dem Künstler gelang — bewahrt die Wohnung des Künstlers. Aus leicht zu verstehendem Gefühl versagte die Gattin Steinhausens leider die Erlaubnis zur Publikation dieses Bildes, das für sie die Erinnerung an ihre schönsten Tage bewahrt. Im Kölner Museum findet man das Doppelbildnis des Künstlers und seiner Frau im Garten zu Wernigerode (Abb. 66), in der Galerie zu Leipzig das Selbstbildnis am Fenster (Abb. 122), manches Familienbildnis vom jungen Mädchen bis zum alten Fabrikherrn, Pfarrer,



Abb. 118. Lieder zur Laute. Radierung 1913.  
(Zu Seite 68 u. 95.)

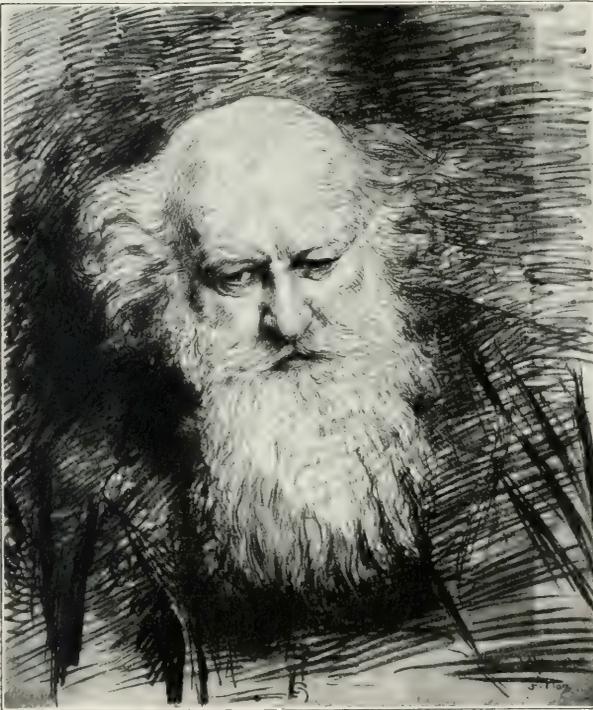


Abb. 119. Herrenbildnis. Radierung. (Zu Seite 95 ff.)

Offizier und Kaufmann in den Privathäusern — man könnte die Reihe weit verlängern (Abb. 112 bis 124). Wie oft hat der Künstler allein seine Kinder gemalt. Vom ersten Tage bis heute, wo Enkelkinder bereits ihm Modell sitzen (Abb. 121). Überschaute man die Zahl der Bildnisse, so fällt einem ein Doppeltes auf: das, was sie unterscheidet und was sie verbindet. Steinhausen bleibt niemals an der Oberfläche, mag er dem anderen Gesichte oder dem eigenen Spiegelbild ins Auge sehen. Bald steht auch vor seinem Geiste der innere Mensch. So trägt er in die Züge jedes das Eigenste dessen, den er malt, zumeist auf Grund eines langen vorherigen Umganges. Denn Porträts auf Bestellung hat Steinhausen eigentlich



Abb. 120. Die ältesten Kinder des Künstlers: Marie Henriette und August. (Zu Seite 95 ff.)

nie gemalt. Beinahe alle seine Bildnisse sind aus irgendeiner besonderen Begeisterung für den Dargestellten freiwillig entstanden. So werden seine Porträts zu seelischen Urkunden, die weit über die äußere, stets überraschende Ähnlichkeit der Züge die Summe des Geistigen enthalten, soweit es sich dem Künstler offenbarte. Zum Beispiel seine Kinderbilder: Sie sind um so vieles schöner als die vieler weit berühmterer Bildnismaler, weil sie nicht die Kinder so darstellen, wie der Erwachsene sie sehen möchte, sondern so, wie die Kinder sind, unschuldig und vertrauensvoll, doch voll gefundenen Egoismus. Den heranwachsenden Menschen, das junge Mädchen, den Jüngling weiß er mit all dem Zauber des Sichentwickelns, des ersten Sinns und Liebens zu umgeben, daß auch in diesen Bildnissen seine eigene Schönheit lebt. Nicht so gut gelingen ihm Bildnisse von Männern, da das spezifisch Männliche — der Ausdruck kraftvoller Offenheit und klarer Zielbewußtheit — seiner Phantasie weniger Nahrung zu bieten scheint. Um so wahrer und bedeutender sind dagegen seine Frauenporträts. In ihnen gibt er das beschauliche Insidruchen mit allen Feinheiten psychologischen Verstehens. Vor allem dann, wenn er Mutter und Kind darstellt. Gern wählt er dafür die Einkleidung der Mariendarstellung. In seinen Skizzenbüchern findet sich so manche Zeichnung dieses Vorwurfs, unter ihnen eine der schönsten, die diesem Buche durch das besondere Entgegenkommen des Künstlers beigegeben werden konnte und damit zum ersten Male aus dem engsten Kreise vor viele Augen tritt. In ihr ist das Geheimnis der Blutsgemeinschaft von Mutter und Kind in der Art der großen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts verklärt (Abb. 57 u. 100). Still wie diese porträtthaften Darstellungen der Mutterliebe sind im Grunde auch alle anderen Bildnisse Steinhausens. Das verbindet sie. Wie jeder, sobald er mit dem Künstler spricht, seine eigene Sprache dämpft und seine Worte auf den Gehalt hin prüft, so spiegeln sich in Steinhausens Phantasie auch die verschiedensten Menschen trotz aller psychologischen Einzelerkenntnis nach seinem eigenen Wesen. Er ist zu stark und zu einseitig, um sich ganz im anderen verlieren zu können. Diese Einseitigkeit, die sich auf eine unverrückbare Lebensanschauung gründet, wird man am klarsten in seinen Selbstbildnissen erkennen. Seit seinen frühen Mannesjahren hat er häufig sich allein oder im Zusammensein mit seiner Frau und seinen Kindern gemalt. Allen diesen Bildern eignet die Traurigkeit, die, sobald er in seiner Beobachtung sich auf sich



Abb. 121. Ein Enkel Steinhaufens. 1912. (Zu Seite 95 ff.)



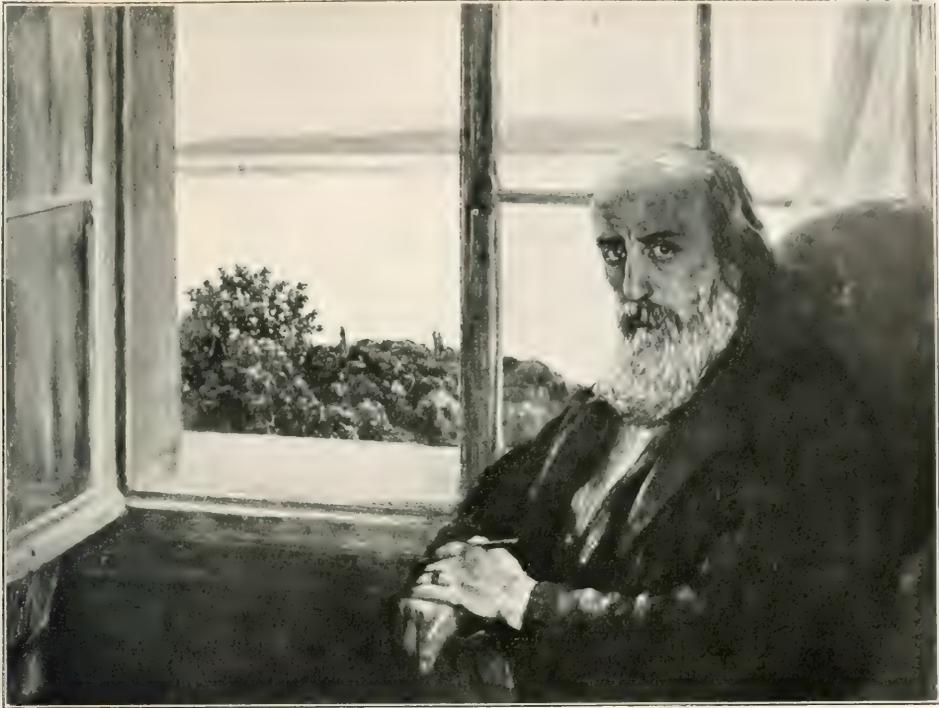


Abb. 122. Selbstbildnis. Mannenbach. 1906. Leipzig, Städtische Galerie. (Zu Seite 97 ff.)

selbst beschränkt fühlt, den Grundzug seines Wesens ausmacht und wohl aus einem Hang zu selbstquälerischem Grübeln über die Nichtigkeit alles Irdischen zu erklären ist. Sie werden darum gewiß späteren Geschlechtern über das rein anekdotische Interesse an seinem leiblichen Aussehen hinaus als Dokumente seines Wesens wertvoll sein. Nicht selten setzte der Künstler seine Bildnisse in eine Landschaft. Ihn leiteten dabei weniger luministische Probleme, wenn er ihnen auch nicht aus dem Wege ging. Vielmehr suchte er die inneren Beziehungen zwischen dem Menschen und seiner Umgebung auszunützen. Die Landschaft wird ihm aus dem einfachen Hintergrunde zum Symbol. Still umfängt der gepflegte Garten den Künstler und seine Frau in dem Doppelporträt, das jetzt im Kölner Museum hängt. Noch sind die Tage warm und grün das Laub, das breit und buschig fast den ganzen Himmel verdeckt. Doch der Herbst ist nahe; schon tauchen auf der Wiese die ersten blassen Herbstzeitlosen empor und auch in den beiden Menschen klingt die erste Wehmut des Scheidens von Jugend und Kraft (Abb. 66). Wie jung und frühlingfrisch ist dagegen das Doppelbild seines Sohnes und seiner Tochter. Da leuchtet die Sonne über den weiten See, ein junger Wald schwingt sich im ersten Grün gegen den hellen Himmel und wiederholt die aufsteigenden Linien der Gruppe. Wohl atmet auch dieser Jünglingskopf zarte Weichheit. Über ihm ist die schwärmerische Träumerei der köstlichen Jahre gebreitet, in denen der Jüngling vom Knaben und Manne noch gleich weit entfernt ist. Einen fröhlichen Gegenatz zu ihm bildet die Schwester, die als kindlich frischer Backfisch mit blanken lustigen Augen geschildert ist (Abb. 116).

Zu gleicher Zeit am gleichen See malte sich der Vater, wie er vom breiten Seefenster in das Zimmer schaut. In herrliche Fernen, weit über den See und über seine Inseln, eröffnet das Fenster den Blick. Lange mag der Künstler auf die leuchtend umgrünte Fläche geschaut haben. Mit weitem, feuchtem Auge wandte



Abb. 123. Bildnis eines Sohnes des Künstlers.  
(Zu Seite 95 ff.)



Abb. 124. Bildnis einer Tochter des Künstlers.  
(Zu Seite 95 ff.)

er sich ab. Noch lebt in diesem Blick die Ferne, die wieder einmal seine Gedanken jenseits des irdischen Horizontes schweifen ließ (Abb. 122).

Es liegt der ganze Mensch Steinhausen in diesem Bilde umfassen, dessen naive Freude an der Natur so häufig durch Gedanken über die letzten Probleme getrübt wird. Dionysische Heiterkeit in der Art der griechischen Meister blieb ihm versagt. Sein Empfinden wurzelt zu tief in der mittelalterlich christlichen Weltanschauung, die sich in dem Worte Walters von der Vogelweide kristallisiert: „Ich seh' die Galle in dem Honig schweben.“ Eine kindliche Hingabe an den Glanz der Dinge, wie sie den Impressionisten, etwa Renoir, eigen ist, ist ihm ebenfalls nicht eigen. Darum ist das trübe Selbstbildnis, das er in St. Veit über dem in Dämmerung verjunkenen Wien malte, für Steinhausens Welt ebenso wahr wie das vorige. Die Sonne sinkt, die Nacht mit wenigen Sternen steigt empor, so umfängt auch ewige Nacht den Menschen, wenn ihn nicht ein inneres Licht erhellt (Abb. 1).

### Die Landschaften.

Mehr als auf allen anderen Gebieten seines reichen Schaffens hat Steinhausen sich in seinen Landschaften als eigener Künstler gezeigt. Mag ihm überscharfe Kritik in allem anderen Abhängigkeit und Schwächen aufdrängen: vor seinen Landschaften schweigt sie schon heute. Seine Landschaftsbilder hätten genügt, ihm einen Ehrenplatz in der deutschen Kunst zu sichern. Während viele wie Liebermann, wie Trübner, ja wie Thoma die Landschaft zu malen versuchten, hat bis heute kein anderer Landschaften „im Steinhausenschen Stil“ gemalt. Diese Tatsache beweist schon äußerlich, daß in Steinhausens Landschaften eine Kraft waltet, die sich anscheinend weder durch Anpassung noch durch direkte Nachahmung übertragen läßt (Abb. 98, 99, 110, 125 bis 128).

Der Künstler hat von früher Jugend an Landschaften „im Nebenberuf“ gemalt, da er durch die akademische Erziehung zum „Figurenmaler“ bestimmt war. Zunächst in Italien, wo er in der Art Prellerscher und Kottmannscher heroischer



Abb. 125. Auf Eyll. (Zu Seite 101.)

Bedeuteten die herben Linien der kahlen Berge mit den flach über sie hingleitenden Städten zeichnete, ohne auf ihre farbigen Reize einzugehen. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland lockten ihn dann vor allem die zarten Motive der deutschen Hügellandschaft, wie sie bereits unter seinen ersten Frankfurter Arbeiten geschildert wurden. Wiesen und Wälder, Quellen und Bäche in der verträumten Art Martin Greifs, dessen auf zarteste Naturstimmungen gestellte Lyrik ihn neben der romantischen Naturschwärmerei Brentanos und seines Kreises vor allem begeisterte. Erzählt der Künstler doch selbst in seinen Studierenerinnerungen, wie ihn ein Gedicht Greifs direkt zu einem verwandten landschaftlichen Stimmungsbilde angeregt habe, das er einem Verlage mitsamt dem Gedichte zur Vielfältigung — allerdings ohne Erfolg — anbot. Unschwer wird man aus mancher frühen Landschaft ähnliche Klänge wie etwa in folgenden Greifischen Versen vernehmen:

Goldgewölk und Nachtgewölke  
 regenmüde still vereint;  
 also lächelt eine welke  
 Seele, die sich satt geweint.

Doch die Sonne sinkt und ziehet  
 nieder alle eitle Pracht.  
 Und das Goldgewölk verglühet  
 und verbrüderet sich der Nacht.

Daß es Steinhäusen gelang, solche Stimmungen mit rein künstlerischen Mitteln aus der einfachen Landschaft herauszuholen, bedeutet für eine Zeit viel, in der



Abb. 126. Bergacker im Taunus. Ölgemälde. Um 1900. (Zu Seite 102.)



man entweder die Landschaft recht und schlecht unter möglichster Ausnutzung pittoresker Motive abmalte oder sich für sie einseitig nur soweit interessierte, als sie Gelegenheit zur Lösung luministischer Probleme bot, was die Gleichgültigkeit gegenüber der Wahl des Naturausschnittes am besten beweist. Selbst in den frühesten Landschaften Steinhausens kommen die rein technischen Probleme durchaus erst in zweiter Linie in Betracht. Er malt Landschaften aus innerem Bedürfnis, unter dem Zwange eines persönlichen Erlebnisses, das in der Betrachtung der umgebenden Natur mit- und ausschwingt. Das unterscheidet ihn schon so früh von den Zeitgenossen. In seinem Gefühl für die Landschaft eilte er ihnen voraus. Heute vergißt man zu leicht, daß die Naturanschauung im Sinne Steinhausens ein recht junger Besitz unseres Volkes ist. Noch vor zwei Jahrzehnten unterschied man zwischen häßlichen und schönen Landschaften. Für Steinhausen hat es diesen Unterschied nie gegeben. Er vermied sogar die sogenannten schönen Landschaften, immer die pittoresken, liebte dagegen Naturausschnitte, die man gemeinhin als gleichgültig empfand: vor allem gewelltes Land mit Busch und Wald. Das Schwingende seiner Linien entspricht seinem Lebensgefühl. Instinktiv verwandte er die Landschaft überall da — in Figuren, Bildern und Porträts, — wo er den Stimmungsgehalt der Darstellung durch sie heben zu können fühlte. Setzte er aber in ein als Landschaft empfundenes Bild Menschen und Tiere, so sind sie nicht Staffage im Sinne der früheren Landschaftler, die sooft ein anderer darauf geübter Maler hineinmalte, sondern Teile der Landschaft, wie die Bäume und der Himmel. Darin ist Steinhausen Böcklin verwandt. Nur daß er dort lyrisch ist, wo jener dramatisch empfindet. Auch an Millet wird man erinnert werden, etwa vor dem Bilde des „Abends“, in dem Bauer und Wanderer



Abb. 127. Landschaft bei Ins in der Schweiz. (Zu Seite 101.)

mit der aberdlichen Halbe zu einer unlöslichen Stimmungseinheit verbunden sind (Abb. 95).

Wir erlebten mit dem fortschreitenden Alter die Vertiefung der religiösen Vorwürfe, die den Künstler bis zu dem Bilde der Auferweckung des Lazarus führte. Einen ähnlichen Weg nahmen seine Landschaftsbilder. Nach den feinen Landschaftsauschnitten der frühen Epoche kam er auch einmal ans nordische Meer. Nur neun Tage dauerte der Aufenthalt auf Sylt, aber er hinterließ in dem Künstler ein unauslöschliches Bild. Ihn lockte nicht die tosende Kraft des Wellenspieles, die Stetigkeit der luministischen Erscheinung im unendlichen Wechsel des Einzelvorganges, sondern das Meer, das die Menschen der nordischen Küste lieben: „Der blanke Hans“. Seine Schrecken sind ihnen genugsam vertraut, aber sie lieben sie nicht — sie lieben seine Weite, die unbegrenzt den Blick bis zu jener zarten Linie schweifen läßt, wo Wasser und Himmel sich vereinen. So hat Steinhäusen das Meer gemalt: Wie bei Nacht unter hellem Sternenlicht seine Brust ruhig atmet, von gleißenden Lichtern wie von einem Silbernetz übersponnen; oder von der Düne aus, vor der es sich wie ein matter Spiegel mit breiten dunklen und hellen Flecken breitet. Kein Schiff belebt die Flur, nur sie allein dehnt sich fernhin und zu ihr sinkt am lichten Horizonte die Wolkenskuppel, als schwebte ein zweites Meer über den Wassern. So malte er das Meer, als Achenbachs wilde Sturzseen mit den gescheiterten Wracks und Mesdags Fischerbilder als das Beste der Marinemalerei galten (Abb. 125 u. 128).

Die Weite der Landschaften ließ ihn seitdem nicht mehr los. Es gibt so manches Bild, in dem er nur endlos sich deh nende Felder und hohen Himmel malte, ohne Wald und Haus, ohne Tier und Mensch. Weit später sah man gleich ihm verwandte Schönheit in der norddeutschen Heide. Daneben gelangen



Abb. 128. Rote Kliff auf Sylt. 1907. Interlaken, Privatbesitz. (Zu Seite 101.)

ihm wiederum Bilder, die von einem starken formalen Empfinden erfüllt sind. Etwa das Bild des „Bergackers im Taunus“ (Abb. 126) oder die „Parklandschaft bei Wien“ (Abb. 98). Wie in dem erstgenannten in die gebogene Fläche des fahlen Ackerhanges die Dreiecke der Wiesen- und Waldstreifen von rechts und links geschoben sind, oder wie in dem Parkbilde die weiße Mauer wie ein zuckender Streifen die Baummassen trennt, so versuchen heute — nur zumeist bewußt und dialektisch — die Nachfolger Cézannes die Natur in ein organisches Raumgefüge zu bringen. In dem letzten Jahrzehnt hat Steinhausen schließlich eine besondere Art kleiner Bilder gepflegt, seine „Tagebuchblätter“, Bildchen auf etwa 20 zu 35 cm großen Holztafeln, auf denen er sich vor schönen Naturlandschaften in eiliger Pinselführung den Inhalt des Geschauten gleichsam notiert. Besonders zahlreich sind solche Täfelchen in jüngster Zeit auf der Schloßruine Schöneck im Hunsrück entstanden, die er als Sommerstübchen erstand. Wilhelm Schäfer veröffentlichte bereits im Verlage für Volkskunst zu Stuttgart zehn ausgezeichnete farbige Reproduktionen nach solchen Tagebuchblättern. Er wies in seiner Vorrede zu ihnen auf die innere Verwandtschaft der Landschaftler Rembrandt und Steinhausen hin, nicht nur in der Gemeinschaft des Naturgefühls, sondern auch in der Gemeinschaft der künstlerischen Mittel. Auch Steinhausen habe unter Regierung der modernen Verteilung der Farben im Sonnen- und Tageslicht die Bildidee immer auf den Gegensatz von Hell und Dunkel gestellt. Darin dürste Schäfer in seiner Vorliebe für den Parallelismus von künstlerischen Erscheinungen zu weit gehen. Zunächst stehen sich beide als Künstler und Menschen zu fern, und dann belehrt ein Blick gerade auf Steinhausens Tagebuchblätter, daß die Helledunkelthese nicht auf ihn anzuwenden ist. Rembrandt formt als echter Barockkünstler seine Landschaftsgebilde aus Licht- und Schattenmassen vor- und hintereinander, Steinhausen dagegen erreicht durch undifferen-

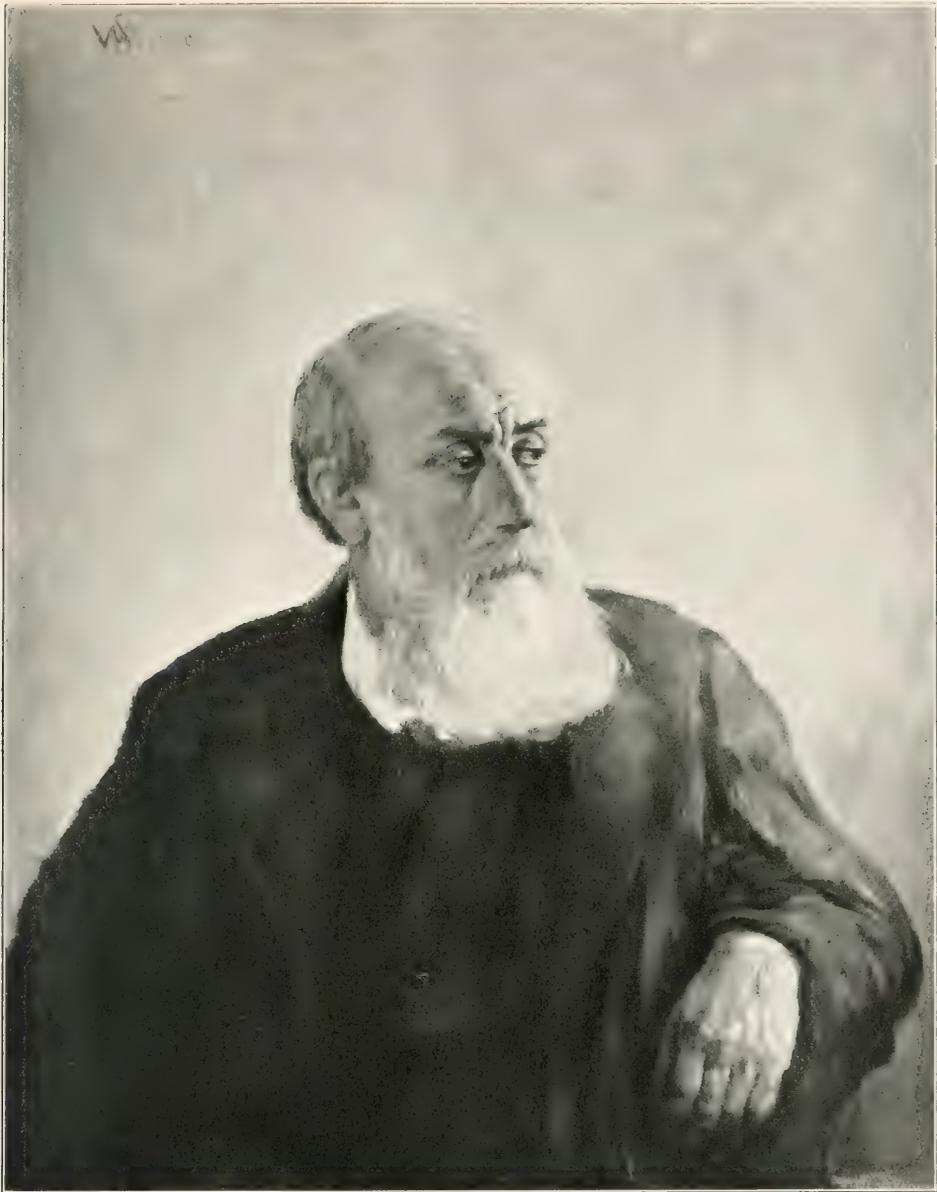


Abb. 129. Selbstbildnis des Künstlers. 1910. (Zu Seite 95 ff.)

zierte Nebeneinanderschiebung halb farbiger, halb zeichnerischer Werte gleichsam mosaikartig den Eindruck von Raamtiefe und Luftperspektive. Während man niemals aus dem Bau Rembrandtscher Licht- und Schattenmassen Teile herausnehmen kann, ohne das Gesamtgleichgewicht zu stören, darf man fast immer bei Steinhausens Landschaften unbeschadet der Gesamtschönheit einzelne Teile verdecken. Nur selten gelang ihm — wie etwa in dem Bergacker oder der Wiener Parklandschaft — die Struktur im Wesen Cézannescher Landschaftskomposition, die seinem lyrischen Temperament im allgemeinen fernliegt. Ebenjowenig kann man ihn zu den Landschaftsimpressionisten rechnen. Während diese sich noch um das



Abb. 130. Märchen. Federzeichnung.

Problem der Zerteilung der Farben im Lichte bemühten, erkannte er bereits die Einheit farbiger Komplexe im Lichte und baute in den letzten zwei Jahrzehnten aus dem Nebeneinander solcher sich farbig gegenseitig bedingenden Einheiten die Landschaften zusammen. Versagt blieb ihm die Dramatik der Farbigkeit, d. h. jene durch willkürliche Steigerung oder Vereinfachung der einzelnen Valeurs erreichte Aktion, die die Barockmalerei durch das Gegeneinander von Licht und Schatten erzielte. Wenn überhaupt eine künstlerische Einordnung Steinhausens erwünscht erscheint, so mag man sagen, daß er zwischen den beiden Epochen steht, die sich in den Namen Rembrandt und Cézanne kristallisieren. Doch wird solche ästhetische Analyse seiner Kunst niemals ganz nahe kommen. Unzählige Maler mühen sich heute — im Besitz aller Cézannescher Erkenntnis — um das Geheimnis der Landschaft und kommen ihm nicht so nahe wie Steinhausen in seinen bescheidensten Bildchen. Über die Tagesfragen der Technik und ihrer jeweiligen Mittel stellt sich die Persönlichkeit, deren Kern ein Geheimnis bleibt. Das Persönliche in Steinhausens Kunst gewährleistet seinen Werken dauernden Wert. Ihm zuliebe wurde dieses Buch geschrieben.

Betrachtet man die einzelnen Werke Steinhausens, so wird manches für viele, da wir noch in unserer Zeit und ihrem Lärm befangen sind, nicht bestehen können, manches vielen fremd bleiben, vieles tief und einiges rührsam erscheinen. Überblickt man aber in ruhiger Sammlung dieses Leben, so wird sein Reichum und seine Kraft offenbar. Vor allem im Vergleich mit den Leistungen der Zeitgenossen Steinhausens. Während diese zumeist von einer Strömung in die andere gerissen wurden, ist er sich selbst treu geblieben. Nach der kurzen jugendlichen Anlehnung an Richter blieb er ein Eigener. Er zählt wie Menzel zu den wenigen Künstlern, die ohne Lehrer und ohne Schüler blieben. Naturgemäß liegt in solcher Beschränkung eine große Gefahr. Auch der Gutbegabte kann schwerlich das im rein

Handwerklichen nachholen — wie es uns etwa in den Briefen Dürers an Jakob Heller entgegentritt —, was anderen eine starke Tradition fast ohne Mühe überliefert. Steinhausen blieb deshalb das Wort Dilettantismus nicht erspart. Doch muß man bedenken, daß der Künstler in seiner Jugend für seine Art keine Lehrer finden konnte. Sie waren einesteils mit der Romantik längst dahingegangen oder noch nicht geboren. So mußte er selbst den Weg suchen, wenn er seiner inneren Stimme getreu bleiben wollte. Daß er ihn unerschrocken durch Anfeindung und Mißverständnis ging, bleibt sein bester Ruhm. Seine Werke wurden so wie seine Dichtungen nicht nur Schöpfungen seines eingeborenen künstlerischen Betätigungstriebes, sondern vielmehr zum Bekenntnis seines inneren Erlebens. Sein Jesuglaube ist ihm ein täglich junges Geschenk, das für ihn aus immer erneuter Versenkung in die Lichtgestalt des Gottesmenschen sich ergibt. Darum konnte er nicht wie Uhde oder Gebhardt ihn wie einen leibhaftigen Menschen schildern. Er mußte ihn verklären, wie sich ihm alles, was in ihm den Künstler reizt, in einem reineren Lichte zeigt. So verlangen auch alle seine anderen Bilder, wie seine Gedichte, Briefe und Gespräche, eine tiefere menschliche Wertung. Sie alle sind Teile einer unlöslchen Einheit, seines Lebens, das sich in keine alltägliche Form zwingen läßt. Mag man von seinem Inhalte angezogen oder abgestoßen sein, stets wird man bei ehrlicher Betrachtung zugeben, daß hinter ihm eine Persönlichkeit steht. So kann auch zwischen Steinhausen und Thoma keine Brücke gefunden werden, so leicht man bei flüchtiger Betrachtung ihrer Werke eine äußere Verwandtschaft feststellen wird. Ganz müßig will es scheinen, sie aneinander zu messen. Unser Volk sollte froh sein, in einer Zeit, die arm an tiefen und stillen Menschen war, zwei Künstler nebeneinander besessen zu haben und noch zu besitzen, in denen sich das deutsche Wesen so vielgestaltig offenbarte.



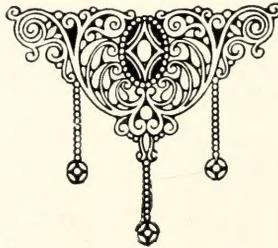
Abb. 131. Buchschmud. Mit Erlaubnis von Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

# Verzeichniß der Abbildungen.

Abb.	Seite	Abb.	Seite
1. Selbstbildnis. Wien 1896. Ölgemälde. Frankfurt a. M., Sammlung Fräulein B. Bertholdt (Titelbild).	1	32. Lasset die Kindlein zu mir kommen. Entwurf zu einem Wandbild. 1883	27
2. Buchschmuck . . . . .	1	33. Die Heilung des Blindgeborenen. Lithographie . . . . .	28
3. Buchschmuck . . . . .	2	34. Die heiligen drei Könige. Lithographie . . . . .	29
4. Pflanzenstudie. Federzeichnung. 1864.	2	35. Händestudie. Kreidezeichnung . . . . .	30
5. Bildnis der Mutter des Künstlers	3	36. Studie zu einem Jünger. Getönte Kreidezeichnung . . . . .	30
6. Bibellesezeichen. 1869. Für H. Gese- nius Verlag in Halle . . . . .	4	37. Überfahrt des Charon. Radierung	31
7. Christi Geburt. Bleistiftzeichnung. 1870. Original im Besitze des Künstlers . . . . .	5	38. Aus dem Sommernachtstraum: Rahmenleiste . . . . .	32
8. Der Zug zur Hütte des Christkinds. Gouache mit Gold erhöht . . . . .	6	39. Landschaft mit den Garben. Far- biges Einschaltbild . . . . .	32/33
9. Die Hirten auf dem Felde. Blei- stiftzeichnung. 1869 . . . . .	7	40. Aus dem Sommernachtstraum: Obe- ron und Titania. Deckengemälde. Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer. 1880 . . . . .	33
10. Tobias. Karton für ein Glasgemälde. Die Seitenflügel. 1871 . . . . .	8	41. Aus dem Sommernachtstraum: Die schlafende Titania. Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer . . . . .	34
11. Tobias. Karton für ein Glasgemälde. Mittelstück. 1871 . . . . .	9	42. Aus dem Sommernachtstraum: Hermia und Lysander. Frank- furt a. M., Villa Ludo Meyer	35
12. Ich hör' ein Sichlein rauschen. 1873. Tuschzeichnung. Frankfurt a. M., Sammlung Fr. B. Bertholdt . . . . .	10	43. Aus dem Sommernachtstraum: Ti- tania mit dem Dorfhelden. Frank- furt a. M., Villa Ludo Meyer . . . . .	36
13. Der Ausbruch vom Abendmahl. 1873/74. Gouache. Frankfurt a. M., Sammlung Fr. B. Bertholdt . . . . .	11	44. Aus dem Sommernachtstraum: Obe- ron zeigt seiner Gattin Titania ihren Liebhaber Zettel. Frank- furt a. M., Villa Ludo Meyer . . . . .	37
14. Mariä Gang über das Gebirge. 1873. Frankfurt a. M., Sammlung Fr. B. Livingston . . . . .	12	45. Sgraffito: Cos entschwebt dem Ti- thonos. 1881. Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer . . . . .	38
15. Der Gang nach Emmaus. Ölgemälde. 1874. Im Besitz des Herrn Krebs in Mannheim . . . . .	13	46. Sgraffito: Cos kommt bittend zu Zeus. Frankfurt a. M., Villa Ludo Meyer . . . . .	38
16. Christus predigt auf dem See. Feder- zeichnung. 1875 . . . . .	14	47. Venus. Skulptur am Frageneck an der Zeil in Frankfurt a. M. 1884	39
17. Der Zug zum Christkind . . . . .	15	48. Saturn. Skulptur am Frageneck an der Zeil in Frankfurt a. M. 1884	39
18. Aus der „Chronika des fahrenden Schülers“. Originalzeichnungen im Besitz von Fr. Livingston . . . . .	16	49. Aus dem Zyklus: Frau Boesie und der Ritter Renaissance . . . . .	40
19. Aus der „Chronika“: Schlußstück . . . . .	16	50. Aus dem Zyklus: Frau Boesie und der Ritter Renaissance . . . . .	40
20. Gänseleiel. 1874. Farbige Ein- schaltbild . . . . .	16/17	51. Aus dem Zyklus: Frau Boesie und der Ritter Renaissance . . . . .	41
21. Aus der „Chronika“: Im Paradies der Kinder . . . . .	17	52. Aus dem Zyklus: Frau Boesie und der Ritter Renaissance . . . . .	41
22. Aus der „Chronika“ . . . . .	18	53. Aus dem Zyklus: Frau Boesie und der Ritter Renaissance . . . . .	42
23. Aus der „Chronika“ . . . . .	19	54. Aus dem Zyklus: Frau Boesie und der Ritter Renaissance . . . . .	42
24. Handstudien. Kreidezeichnung . . . . .	20	55. Die Argonauten. 1885 . . . . .	42
25. Christus, Tod und Engel. 1876. Lithographie . . . . .	21	56. Die Asphodelos-Wiese. 1885 . . . . .	43
26. Joseph und Benjamin. Radierung	22	57. Bildnisgruppe. Tuschzeichnung. 1887	44
27. Der Rhein bei Säckingen. 1877 . . . . .	23		
28. Mutterglück. Federzeichnung . . . . .	24		
29. Mutterglück. Federzeichnung . . . . .	24		
30. Der Gröbste im Himmelreich. Litho- graphie . . . . .	25		
31. Gattin des Künstlers. Ölgemälde. 1882. Frankfurt a. M., Städelsche Galerie . . . . .	26		

Abb.	Seite	Abb.	Seite
58. Elfe und Zwerg. Im Besitz des Herrn Dr. Hesse in Frankfurt a. M. Farbiges Einschaltbild . . . zw. 44/45		76. Ruhe auf der Flucht. Frankfurt a. M., Sammlung Simon Ravenstein. Farbiges Einschaltbild . . . zw. 60/61	
59. Ruhe auf der Flucht. Im Besitz des Herrn Stadtrats M. Kössinger, Frankfurt a. M. . . . .	45	77. Der Judasbiß. Radierung . . .	61
60. Schneewittchen. Tuschzeichnung . . .	46	78. Das Mädchen, das sich in Dornen verstrickt. Radierung . . . . .	62
61. Schneewittchen. Holzschnitt . . . .	47	79. Kötelstudie . . . . .	63
62. Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. Wandgemälde im Missionshause zu Wernigerode, 1890 . . . . .	48	80. Aktstudie. Kötelzeichnung . . . . .	63
63. Karton zum Mittelstück des oberen Wandbildes im Missionshause zu Wernigerode, 1890 . . . . .	49	81. Studie zu einem Schächer. Kreidezeichnung . . . . .	64
64. Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. Karton zum oberen Wandbilde im Missionshause zu Wernigerode. Linke Hälfte . . . . .	50	82. Und er lehrte sie. Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. 1902. Farbiges Einschaltbild zw. 64/65	
65. Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid. Karton zum oberen Wandbilde im Missionshause zu Wernigerode. Rechte Hälfte . . . . .	51	83. In der Abenddämmerung. Radierung . . . . .	65
66. Der Künstler und seine Gattin im Garten zu Wernigerode, 1894. Köln, Wallraf-Richarz-Museum . . . . .	52	84. Der barmherzige Samariter. Predellenbild in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. . . . .	66
67. Dieser nimmt die Sünder an und isset mit ihnen. Unteres Wandbild im Missionshause zu Wernigerode . . . . .	53	85. Der barmherzige Samariter. Zeichnung, 1905 . . . . .	66
68. Aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit: Durstige tränken. Karton. Im Faniteum des Grafen Landcoronski in St. Veit bei Wien, 1885—1897 . . . . .	54	86. Darum sorget nicht für den kommenden Tag... Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. 1902 . . . . .	67
69. Aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit: Hungrige speisen. Karton. Im Faniteum des Grafen Landcoronski in St. Veit bei Wien, 1895—1897 . . . . .	55	87. Herr, laß ihn noch dies Jahr, bis daß ich um ihn grabe... Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. 1902 . . . . .	68
70. Aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit: Kranke besuchen. Karton. Im Faniteum des Grafen Landcoronski in St. Veit bei Wien, 1895—1897 . . . . .	56	88. Lasset eure Lenden umgürtet sein... Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. . . . .	69
71. Aus den Sieben Werken der Barmherzigkeit: Gäste beherbergen. Karton. Im Faniteum des Grafen Landcoronski in St. Veit bei Wien, 1895—1997 . . . . .	57	89. Sehet euch vor vor den falschen Propheten... Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. . . . .	70
72. Handstudie. Kreidezeichnung . . . .	58	90. Sturm auf dem See Genesareth. Wandgemälde in der Aula des Kaiser Friedrich-Gymnasiums zu Frankfurt a. M. . . . .	70
73. Der Judasfuß, 1909 . . . . .	58	91. Der segnende Christus. Radierung, 1913 . . . . .	71
74. Die Füchse haben ihre Höhlen... Lithographie nach einem Aquarell. Um 1890. Frankfurt a. M., Sammlung Frh. B. Bertholdt . . . . .	59	92. Kreuzigung: Der gute Schächer. Karton für die Altarfresken der Lufaskirche zu Frankfurt a. M. . . . .	72
75. Studie. Kreidezeichnung . . . . .	60	93. Kreuzigung: Der böse Schächer. Karton für die Altarfresken der Lufaskirche zu Frankfurt a. M. . . . .	73
		94. Der Morgen. Temperagemälde, 1898. Frankfurt a. M., Sammlung R. Livingston . . . . .	74
		95. Der Abend. Temperagemälde, 1898. Frankfurt a. M., Sammlung R. Livingston . . . . .	75

Abb.	Seite	Abb.	Seite
96. Jesus als Herr des Weinberges. 1905. Fresko. Stuttgart, Hospitalkirche . . . . .	76	111. Jesus bei Nikodemus. 1899. Im Besitz der Gesellschaft für historische Kunst . . . . .	89
97. Jesus als guter Hirte. 1905. Fresko. Stuttgart, Hospitalkirche . . . . .	77	112. Zwei Kinder Steinhausens. . . . .	90
98. Lainzerpark bei Wien. 1897. Frankfurt a. M., Sammlung Frh. B. Bertholdt . . . . .	78	113. Der Künstler und seine Gattin. 1895 . . . . .	90
99. Erlen am Bach. 1898. Frankfurt a. M., Frau Sanitätsrat Herxheimer . . . . .	79	114. Bildnis des Pfarrers Collischonn. Im Besitz der Familie . . . . .	91
100. Mutterglück. Rötelseichnung. 1893	80	115. Bildnis der Gattin des Künstlers mit ihrem jüngsten Kinde . . . . .	92
101. Chr. stus und der reiche Jüngling. Frankfurt a. M., Sammlung Simon Ravenstein. Farbiges Einschaltbild . . . . .	zw. 80/81	116. Doppelbildnis zweier Kinder des Künstlers . . . . .	93
102. Herr, komme zu uns in das Schiff... Ölgemälde. 1910 . . . . .	81	117. Die Gattin des Künstlers. 1900	94
103. Die Speisung der Viertausend. Lithographie . . . . .	82	118. Lieder zur Laute. Radierung. 1913	95
104. Das Mahl von Emmaus. Ölgemälde . . . . .	83	119. Herrenbildnis. Radierung . . . . .	95
105. Im Garten von Gethsemane. 1911	84	120. Die ältesten Kinder des Künstlers: Marie Henriette und August . . . . .	96
106. Lazarus, komm heraus! . . . . .	85	121. Ein Enkel Steinhausens. 1912. Farbiges Einschaltbild . . . . .	zw. 96/97
107. Bekehrung des Paulus. Lithographie . . . . .	86	122. Selbstbildnis. Mannenbach. 1906. Leipzig, Städtische Galerie . . . . .	97
108. Der Schalksnecht. 1909 . . . . .	87	123. Bildnis eines Sohnes des Künstlers	98
109. Anbetung der Könige. Gouache. Um 1904 . . . . .	88	124. Bildnis einer Tochter des Künstlers	98
110. Landschaft bei Ins in der Schweiz. Im Besitze des Pastors Ufer in Dillenburg. Farbiges Einschaltbild . . . . .	zw. 88/89	125. Auf Sylt . . . . .	99
		126. Bergacker im Taunus. Ölgemälde. Um 1900 . . . . .	100
		127. Landschaft bei Ins in der Schweiz	101
		128. Rote Kliff auf Sylt. 1907. Interlaken, Privatbesitz . . . . .	102
		129. Selbstbildnis des Künstlers. 1910	103
		130. Märchen. Federzeichnung . . . . .	104
		131. Buchschmuck . . . . .	105



ND  
588  
S7L8

Lübbecke, Fried  
Wilhelm Steinhausen

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

